

Theorie

Allgemeine Theorie

der

Schönen Künste

in einzeln,

nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln

abgehandelt,

von

Johann George Sulzer,

Mitglied der Königlichen Academie der Wissenschaften in Berlin rc.

Zweyter Theil,

von K bis Z.



Leipzig, 1774.

Bey M. G. Weidmanns Erben und Reich.



Vorrede.

Ich würde den Leser hier mit keiner Vorrede aufhalten, wenn ich mich nicht für verpflichtet hielte, ihn zu benachrichtigen, daß in diesem Theile die meisten und vorzüglichsten Artikel, die in die Musik einschlagen, nicht von mir, sondern, wie Kenner es bald merken werden, von einem würklichen Virtuosen herrühren.*) Er hat die Gefälligkeit für mich gehabt, eine Arbeit, der ich selbst bey weitem nicht gewachsen war, auf sich zu nehmen. Von ihm sind also von Anfange des Buchstabens S bis zu Ende des Werks alle Artikel über musikalische Materien, nur wenige ausgenommen, die ich schon vorher entworfen hatte. Dadurch hat dieser Theil einen beträchtlichen Vorzug über den vorhergehenden erhalten. Denn ob ich gleich für den ersten Theil des Unterrichts und Beystandes eines der gründlichsten Tonsetzer itziger Zeit, des Herrn **Kirnbergers**, genossen habe, so war ich doch nicht im Stande, das, was ich zu sagen hatte, mit der Gründlichkeit und Leichtigkeit, die nur den Meistern in der Kunst eigen ist, vorzutragen. Indessen hat Herr **Kirnberger** auch in diesem Theile, sowol mir, als dem Herrn **Schultze** viel wichtige Bemerkungen, die seine gründliche Theorie und große Erfahrung an die Hand gegeben hat, mit ausnehmender Bereitwilligkeit mitgetheilet.

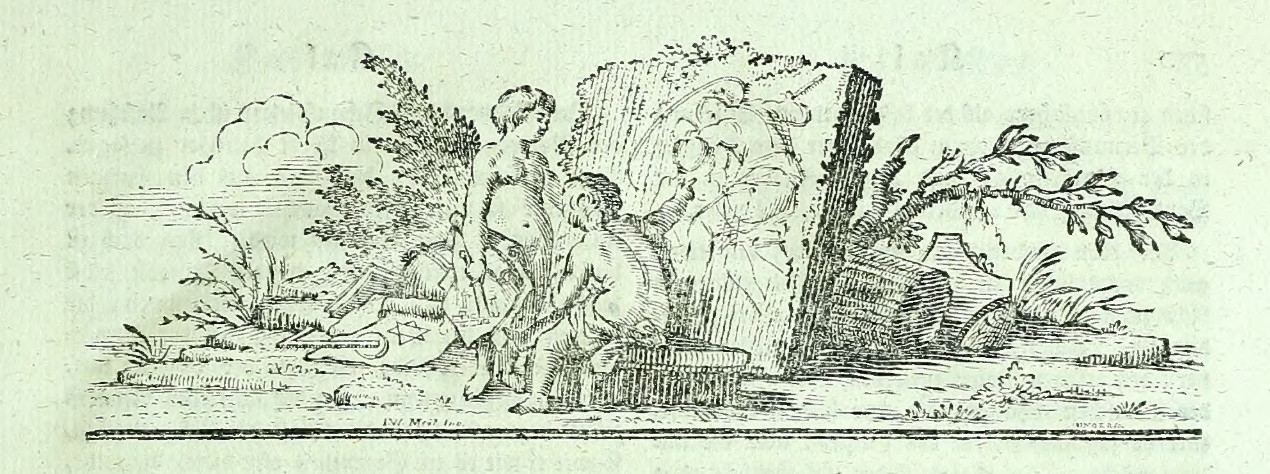
Weiter habe ich hier meinem Leser nichts zu sagen. Denn ich finde es weder nöthig noch schiklich das Werk gegen einige widrige Urtheile, die man über den er-

*) Herr Schultze aus Lüneburg. Nachdem er hier von Herrn Kirnberger in der musikalischen Setzkunst unterrichtet worden, begab er sich in Dienste einer polnischen Fürstin, wodurch er Gelegenheit bekam, durch Reisen nach Frankreich und Italien sich eine gute Kenntniß des gegenwärtigen Zustandes der Musik in diesen Ländern zu erwerben, die berühmtesten Virtuosen zu hören, und dadurch seine Einsicht in die Kunst zu erweitern.

sten Theil hier und da geäußert hat, zu vertheidigen. Was in meiner Theorie wahr ist, wird ohne mühesame Vertheidigung oder Rechtfertigung sich von selbst gegen allen Tadel schützen. Der Theil meiner Theorie, der sich nicht durch seine eigene Kraft halten kann, mag in Vergessenheit fallen. Ich halte überhaupt dafür, daß ein Werk, das nicht aus eigenen innern Kräften gegen Zeit oder Tadel bestehen kann, seinen Fall verdiene, und durch keine Schutzschrift vor demselben verwahrt werden könne.

Das einzige, dessen ich meine Leser zu überzeugen wünschte, ist dieses, daß ich nichts, ohne vorhergegangene genaue Prüfung der Sachen hingeschrieben, und daß ich an den Orten, wo ich andre tadle, nie die Absicht gehabt habe, ihnen wehe zu thun, sondern blos die Wahrheit zu sagen, wo ich es für wichtig genug hielte, sie unter der Gefahr, andern zu mißfallen, einzuschärfen.

Daß es mir einige Kunstrichter, oder Liebhaber, die meines Erachtens in einem gar zu hohen Ton und mit zuuneingeschränktem Lobe von gewissen Werken des Witzes sprechen, übel nehmen, daß ich hier und da eine ganz andere Meinung darüber geäußert habe, ficht mich wenig an. Ich schätze zwar jedes Talent hoch; kann aber deßwegen nicht jeden Gebrauch desselben billigen. Ich dringe durchgehends darauf, daß die schönen Künste ihren Werth und ihre Würde nicht von den Werken eines blos spielenden und scherzenden Witzes, so fein er auch seyn mag, sondern von den ernsthafteren Werken bekommen, die auf den großen Zwek, die Besserung und Erhöhung der Gemüther abzielen. Diese Wahrheit wird auch der witzigste Kopf gewiß nicht umstoßen; er müßte denn beweisen können, daß die Wolfarth einzeler Menschen und der Gesellschaften überhaupt nicht auf Tugend und Rechtschaffenheit, sondern auf Witz und lachende Phantasie zu gründen sey.



K.

Kälberzähne.
(Baukunst.)

So nennen einige deutsche Baumeister die kleinen Glieder, die gewöhnlich in den zierlichen Ordnungen den untersten Theil des Kranzes ausmachen, und also gerade über dem Fries einer Reyhe etwas von einander abstehender Zähne gleichen. (*) Schiklicher ist der Name Zahnschnitt, den Goldmann ihnen gegeben, unter welchem Wort sie näher beschrieben werden.

(*) S. die Figur im Art. Gebälk S. 426. wo diese Glieder gerade über der Linie c f stehen.

Kalt.
(Schöne Künste.)

Dieses Wort wird in den schönen Künsten, bey mehrern Gelegenheiten in figürlichem Sinn genommen. Am gewöhnlichsten bedeutet es eine ruhige und gelassene Gemüthsfassung bey leidenschaftlichen Gegenständen. Man sagt von einem Menschen, er sey von kaltem Charakter; (er habe ein kaltes Geblüt) wenn er bey solchen Gelegenheiten, da fast alle Menschen in Leidenschaft gerathen, ruhig und gelassen, ohne merkliche Lebhaftigkeit ist. Eine solche Fassung ist, so gut als die Leidenschaft selbst, ein Gegenstand der schönen Künste. Denn ob sie gleich auf Erwekung lebhafter Empfindungen, die man auch warme Empfindungen nennt, abziehlen, und in so fern gebraucht werden, dem menschlichen Gemüthe eine heilsame Würksamkeit zu geben, und seine Triebfedern zu spannen; so kann doch die kalte Gemüthsfassung auf mancherley Weise der Gegenstand, oder das Ziel der Werke des Geschmaks seyn. Aber alsdenn muß sie nicht eine natürliche Trägheit und Unempfindlichkeit, sondern eine ungewöhnliche Stärke der Vernunft zum Grund haben. Denn ein unempfindlicher Mensch, ist fast immer ein armes, unbrauchbares Geschöpf; aber der durch die Stärke der Vernunft bey leidenschaftlichen Gegenständen kalt bleibende Mensch, verdienet überall unsre Aufmerksamkeit.

Es scheinet um so mehr der Mühe werth, die Dichter und den Redner auf diesen Gegenstand aufmerksam zu machen, da er gewöhnlich ganz übersehen wird. Die meisten Kunstrichter sprechen von warmen, lebhaften Empfindungen, als wenn sie die einzigen wären, worauf die redenden Künste zielen: und selten trift man in Werken der Kunst merkwürdige Charaktere von kalter Art an.

Sollte der durch die Stärke der Vernunft bey leidenschaftlichen Gegenständen kalt bleibende Mensch, für den Künstler ein weniger vortheilhafter Gegenstand seyn, als der durch Leidenschaft aufgebrachte? Dieses werden nur die Künstler behaupten, denen es selbst an einem gewissen Grad der Stärke des Geistes fehlet. Nur diese werden allemal einen aufbrennenden Achilles, einem kalten Regulus vorziehen. Freylich ist es sehr viel leichter jenen, als diesen nach seinem Charakter reden und handeln zu lassen. Der leidenschaftliche Zustand ist dem Menschen

schen gewöhnlicher, als der kalte, der eine Würkung der Vernunft ist; darum wird jener dem Künstler in der Bearbeitung, und dem Liebhaber in der Beurtheilung, und im Genuß leichter, als dieser.

Aber eben deswegen hat der Künstler, um etwas ganz vorzügliches zu machen, die Gelegenheit in Acht zu nehmen, solche schwerere Charaktere zu behandeln. Dadurch kann er bey den feinesten Kennern den größten Ruhm erwerben, und den Beyfall der Menschen erhalten, die eine höhere Vernunft, eine vorzügliche Stärke des Geistes, über die andern erhebt. Das Kalte ist der Erhabenheit eben so fähig, als das Leidenschaftliche, und rühret noch mehr, weil es seltener ist, und höhere Gemüthskräfte erfodert. Ein Beyspiel davon giebt uns der alte Horaz des P. Corneille. Die Antwort, die ihm der Dichter bey einer höchst leidenschaftlichen Gelegenheit in den Mund legt. (*) Qu'il mourût, wird mit Recht unter den Beyspielen des Erhabenen angeführet. Sie ist kalte Vernunft, und ruhige Stärke des Geistes. Und so ist der Abschied des Noah und Sipha in der Noachide. (*)

(*) S. Art. Groß 1 Th. S. 497.

(*) S. Art. heroisch erster Th. S. 536.

In Absicht auf den Nutzen können wir anmerken, daß man zwar sehr ofte nöthig hat, den trägen Menschen anzutreiben, seine Kräfte zu brauchen: aber auch nur gar zu ofte sind die Nerven der Seele zu reizbar, und fodern den Einflus der kühlenden Vernunft.

Wir empfehlen dem epischen und dem dramatischen Dichter, ein ernstliches Nachdenken über die Wichtigkeit der kalten Charaktere. Kommen sie gleich selten vor, so sind sie dann von desto grössern Gewichte. Selbst die Ode, oder wenigstens das Lied verträgt bisweilen den kalten Ton der Vernunft. Wer Lust hat in diesem Fach Versuche zu machen, der kann sich dazu am besten dadurch vorbereiten, daß er sich mit den Schriften der alten Stoiker, und der ächten Schüler des Sokrates, dem Xenophon und Aeschines bekannt macht. Denn nirgend erscheinet die Vernunft so sehr in ihrer wahren Stärke, als in diesen beyden Schulen der Philosophie. Aber wie viel gehört nicht dazu, in dieser Art glüklich zu seyn; wie leicht ist es nicht hier matt und langweilig zu werden? Die Kunst erfodert vorzüglich eine lebhafte Einbildungskraft; und wie gar selten ist diese mit der starken Vernunft verbunden?

Den Rednern und Schauspielern ist in Ansehung des Vortrages noch ein Wort hierüber zu sagen. Auch da scheinet es, daß man auf den feurigen Ausdruck so viel Aufmerksamkeit wende, daß der kalte darüber ganz vergessen wird. Und doch ist dieser überall nothwendig, wo der Innhalt selbst blos Vernunft ist. Wo Sachen vorkommen, die in dem Ton der Berathschlagung und der Ueberlegung geschrieben sind, da muß der Vortrag kalt, aber nachdrüklich seyn. In der Kälte des Redners selbst liegt ofte schon die Kraft der Ueberzeugung, so wie er wie es im Gegentheil ofte durch die Hitze, womit er in uns dringet, uns verdächtig wird.

Es trift sich so gar, daß bey sehr wichtigen Gegenständen, die Sachen durch einen kalten Vortrag weit mehr Nachdruk bekommen, als der lebhafteste, feurigste Vortrag hätte bewürken können. Der Schauspieler kann die vorher angeführte Antwort des alten Horaz nicht wol in einem zu kalten und ruhigen Ton vortragen. Denn eben dadurch bekommt der Charakter des Mannes seine Größe. Und wie groß ist nicht das, was von dem Epiktet erzählt wird, der seinem grausamen Herren, da er ihm in der Wuth ein Bein zerbrochen, in ruhigem kalten Ton sagt: *Ich hatte dirs wol vorhergesagt, daß es so kommen würde.* Es ist offenbar, daß dieses um so viel stärkern Eindruk machen muß, je kälter es gesagt wird.

Kalt, bezeichnet in der Mahlerey eine Unvollkommenheit in dem Colorit, da nämlich den gemahlten Gegenständen das Leben, und eine Wärme, die man in der Natur darin zu fühlen glaubt, fehlet. Nicht nur die Thiere, die so lange sie leben, eine innerliche Wärme haben, sondern auch Landschaften, wo die Natur in ihrer vollen Würksamkeit ist, erweken bisweilen eine Empfindung, die man mit der Wärme vergleicht. Ueberhaupt wendet man gar ofte die Begriffe von Wärme und Kälte auf die Farben an. Gewissen Farben schreibet man so gar ein Feuer zu, und so scheinen andre kalt. Die schönen ganzen Farben, besonders wenn sie glänzen, erweken den Begriff der Wärme; die gebrochenen und matten Farben aber, den Begriff der Kälte. Also ist jedes Gemähld, wo matte Mittelfarben herrschen, das daher aussieht, als wenn es mit gefärbten Kreiden gemahlt wäre, kalt. Man empfindet dabey, daß die Farben nicht das glän-

glänzende Kleid der Natur, sondern eine künstliche Schminke sind.

Ein kaltes Colorit benihmt dem Gemählde von der besten Erfindung und Zeichnung sehr viel von seinem Werthe, wie man an den Gemählden des Poußin sehen kann. Je mehr der Mahler in Mischung und Zusammensetzung seiner Farben künstelt, und sie, wie die französischen Kunstrichter es wol ausdrüken, auf der Palette martert, je mehr läuft er Gefahr ein kaltes Colorit zu bekommen. Im Gegentheil also vermeidet man das Kalte, wenn man viel ganze Farben braucht; wenn man sie voll und stark aufträgt, und wenig darein arbeitet. Nur gehört alsdenn eine große Kenntnis und Fertigkeit dazu, nicht hart oder bunt zu werden. Die meisten Mahler würden ins bunte fallen, wenn sie das Warme und äußerst schöne Colorit eines Correggio nachahmen wollten. S. **Warm.**

Es giebt eine Art zu mahlen, nach welcher die Gemählde durch das Alter die Wärme verlieren, welches man Absterben nennt; die also mit der Zeit kalt werden. Dieses geschieht, wenn der Mahler seine Farben nicht kennt, und solche untereinander mischt, oder übereinander trägt, die sich nach und nach zerstören; oder wenn er die feinen Farben, die allmählig verfliegen, zu dünne aufträgt. Die Gemählde sterben allemal am wenigsten ab, die auf einmal gemacht, und wo eben deswegen die Farben fett aufgetragen, und wenig in einander getrieben werden. Insgemein zieht sich bald der größte Theil des Oeles auf die Oberfläche, wo es in eine zähe Haut verwandelt wird, die eine Art von Firnis abgiebt, der die darunter liegenden Farben vor Veränderung bewahret.

Kämpfer.

(Baukunst.)

Bedeutet ursprünglich einen an einer Mauer heraussiehenden Stein, oder andren Körper, auf den etwas kann gesetzt werden. Ehedem nannte man dieses, wie noch itzt an einigen Orten in Oberdeutschland, einen Käpfer. Gegenwärtig drükt das Wort Kämpfer vornehmlich ein kleines Gesims aus, dem man auch bisweilen den französischen Namen Imposte giebt, das als der Knauff der Nebenpfeiler bey Bogenstellungen anzusehen ist, auf dem die Bogen ruhen, und ihre Wiederlage haben. Man sehe die Figur im Artikel Bogenstellung, (*) wo die Bogen an beyden Enden auf den Kämpfern stehen.

(*) 1 Th. S. 80.

Die Kämpfer müssen nothwendig überall angebracht werden, wo Oefnungen, wie Thüren und Fenster, oben in volle Bogen abgerundet sind, weil dadurch der Bogen selbst von den Pfeilern oder Gewänden, auf denen er steht, abgesondert wird, und sein Fundament, oder seine Wiederlage bekommt. Wird er weggelassen, so bekommen die im vollen Bogen gewölbten Oefnungen ein sehr mageres und kahles Ansehen, wie jedes geübtes Aug fühlen wird, wann es z. B. in Berlin die Fenster an dem Pallast des Prinzen Heinrichs, oder an dem Gebäude der Königl. Academie der Wissenschaften, betrachtet.

Die Kämpfer werden verschiedentlich, aus mehr oder weniger Gliedern zusammengesetzt, nachdem es die Ordnung, oder der Geschmak, der in dem Gebäude herrscht, erfodert. In den einfachesten Gebäuden, sind es bloße Bänder, in zierlichen aber, müssen sie schon aus verschiedenen Gliedern bestehen. Um hierin nichts unschikliches zu thun, darf der Baumeister nur dieses zum Grundsatz annehmen, daß der Kämpfer, als ein Knauf des Nebenpfeilers anzusehen sey. Daraus kann er leichte, nach Maaßgebung der Verhältnisse, die in jeder Ordnung statt haben, seine Größe und Beschaffenheit bestimmen. Dieses wird ihn auch abhalten, die Kämpfer als Bandgesimse zwischen den Wandpfeilern durchzuführen, wie viele Baumeister thun, oder gar ihn, als ein Gebälke mit Sparrenköpfen und Zahnschnitten zu verzieren, wie an dem Triumpfbogen des Constantinus mit höchster Beleidigung des guten Geschmaks geschehen ist.

Wo keine Wandpfeiler sind, und wo überhaupt das Gebäude, oder daß Geschoß, nach ganz einfacher Art gebaut ist; da geht es noch an, daß die Kämpfer an der Mauer zwischen den Oefnungen, als Bandgesimse durchgeführt werden, wie an dem Berlinischen Zeughaus geschehen ist.

Karnies.

(Baukunst.)

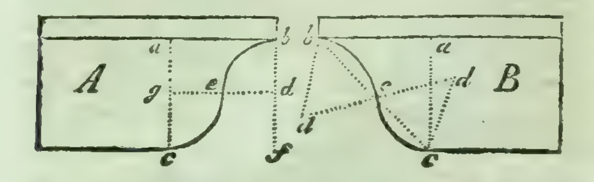
Dieses Wort, das aus dem Lateinischen (*) herstammt, bedeutet eigentlich ein kleines Gesims. Es wird aber durchgehends von Tischern, und auch bisweilen von Baumeistern nur von einem Gliede, das insgemein, zu oberst an den Gesimsen ist,

(*) Coronix fr. Corniche.

und

und eine Rinnleiste genennt wird, (*) gebraucht. Dieses Glied wird nicht überall gleich gemacht. Die zwey Hauptarten sie zu machen, sind hier vorgestellt.

(*) S. die Figur Art. Glied.

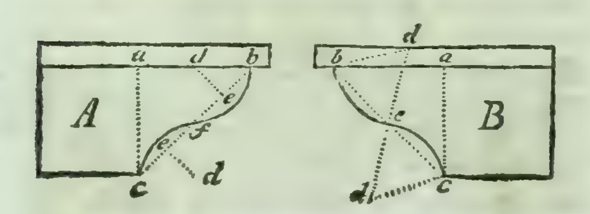


In beyden Arten ist die Ausladung a b der Höhe a c gleich. Nach der ersten Art werden die senkelrechten Linien a c und b f in zwey gleiche Theile getheilt, und aus den Theilungspunkten d und g, die Viertelkreise b e und c c, jener einwerts, dieser auswerts beschrieben. Nach der andern Art B wird die Linie b c in zwey gleiche Theile getheilt, und denn wird auf jede Hälfte b e und c e ein gleichseitiges Dreyek beschrieben, aus dessen Scheitel d, d, die Bogen b e, und c e beschrieben werden.

Kehlleiste.

(Baukunst)

Ein Glied in den Gesimsen, das in allen Stüken gerade eine umgekehrte Rinnleiste ist. Es wird also ebenfalls auf zweyerley Art gemacht. In beyden ist die Ausladung a b der Höhe a c gleich. Nach der ersten Art A, wird die Linie b c in vier gleiche Theile getheilt, so daß b e und c e jede der vierte Theil dieser Linie ist. Aus den Punkten e, werden die Linien e d auf b c perpendicular gezogen, und so lang, als b e oder c e genommen. Denn werden aus den Punkten d die Zirkelbogen b f und c f gezogen. Nach der andern Art B wird die Linie b c in zwey Theile getheilt, und auf jede Hälfte ein gleichseitiges Dreyek, wie die Figur zeiget, gezogen; aus dessen Scheitelpunkten d die Bogen b e und c e gezogen werden.



Kenner.

(Schöne Künste.)

Diesen Namen verdienet in jeden Zweyg der schönen Künste, der, welcher die Werke der Kunst nach ihrem innerlichen Werth zu beurtheilen, und die verschiedenen Grade ihrer Vollkommenheit zu schäzen im Stand ist. Der Kenner steht zwischen dem Künstler und dem Liebhaber in der Mitte. Jener muß das Mechanische der Kunst verstehen, und auch die Ausführung desselben in seiner Gewalt haben; dieser empfindet nur die Würkung der Kunst, indem er ein Wolgefallen an ihren Werken hat, und nach dem Genuß derselben begierig ist. Alle drey urtheilen über die Kunstwerke, aber auf sehr verschiedene Weise. Der Künstler, wenn er nicht zugleich ein Kenner ist, und er ist es nicht allemal, beurtheilt das Mechanische, das, was eigentlich der Kunst allein zugehört; er entscheidet, wie gut oder schlecht, wie glüklich oder unglüklich der Künstler dargestellt hat, was er hat darstellen wollen, und in wie fern er die Regeln der Kunst beobachtet hat. Der Kenner beurtheilet auch das, was ausser der Kunst ist; den Geschmak des Künstlers in der Wahl der Sachen; seine Beurtheilungskraft in Ansehung des Werths der Dinge; sein ganzes Genie in Absicht auf die Erfindung; er vergleicht das Werk, so wie es ist, mit dem, was es seiner Natur nach seyn sollte, um zu bestimmen, wie nahe es der Vollkommenheit liegt; er entdeket das Gute und das Schlechte an demselben, und weiß überall die Gründe seines Urtheils anzuführen. Der Liebhaber beurtheilt das Werk blos nach den unüberlegten Eindrüken, die es auf ihn macht; er überläßt sich zuerst dem, was er dabey empfindet, und denn lobt er das, was ihm gefallen, und tadelt, was ihm mißfallen hat, ohne weitere Gründe davon anzuführen. Man ist ein Liebhaber, wenn man ein lebhaftes Gefühl für die Gegenstände hat, die die Kunst bearbeitet; ein Kenner, wenn zu diesem Gefühl ein durch lange Uebung und Erfahrung gereinigter Geschmak, und Einsicht in die Natur und das Wesen der Kunst hinzukommt; aber ein Künstler wird man allein durch Uebung in der Kunst.

Es gehöret nicht wenig dazu um den Namen eines Kenners zu verdienen. Zwar wird er meistentheils Leuten gegeben, die weitläuftige historische Kenntnisse von Künstlern und Kunstwerken haben;

die

die aus der Manier den Meister erkennen; die die ganze Geschichte berühmter Werke besitzen; die von den mechanischen Regeln der Kunst, mit den eigentlichen Kunstwörtern und Redensarten zu sprechen wissen. Aber alles dieses gehört noch nicht zu dem Wesentlichen der Wissenschaft, die ein Kenner besizen muß. Die wahre Kenntnis gründet sich auf richtige Begriffe von dem Wesen und der Absicht der Künste überhaupt; aus diesen urtheilet der Kenner von dem Werth der Erfindung des Kunstwerks; bestimmt, in welchem Grad es schäzbar und brauchbar sey, und ob es sich für die Zeit und den Ort schiket; er sieht kein Werk, als einen Gegenstand der Liebhaberey, sondern als ein zu einem gewissen Zwek bestimmtes Werk an, und beurtheilet daher in wiefern es seine Würkung thun könne, oder müsse. Er kennet den Geschmak verschiedener Zeiten und Völker, die verschiedenen Grade seines Wachsthums, und unterscheidet genau, was darin den allgemeinen natürlichen Empfindungen, und was den vorübergehenden Sitten, und dem Veränderlichen in der Denkungsart zuzuschreiben ist. Darum muß er ein Kenner der Menschen und der Sitten seyn. Sein eigener Geschmak ist sicher und überlegt; darum fühlt er die so mannigfaltigen Arten und Stufen des Schönen, und beurtheilet nicht alles nach einer einzigen Form; nennt das minder Schöne nicht häßlich, und verwirft ein Werk, das seiner Bestimmung nach die erste rohe Gestalt des Schönen haben muß, deswegen nicht, weil es die feinen Schönheiten eines für Liebhaber einer höhern Art verfertigten Werks nicht hat. Die Fehler gegen das Mechanische der Kunst erkennet er für Unvollkommenheiten, hält sie aber gegen die höhern Vollkommenheiten der Kraft des Werks, nicht für überwiegend. Er hält nie dafür, daß die genaue Befolgung aller mechanischen Regeln, ein gutes Werk machen könne; weil er in jedem Werk zuerst auf den Geist und die Kraft der Gedanken sieht. Seine Urtheile über Kunstwerke sind allemal bestimmt; weil er nicht in allgemeinen Ausdrüken lobt oder tadelt, sondern immer die besondere Art des Vollkommenen und Unvollkommenen, zu nennen weis.

Hier entstehen die Fragen, in wiefern der Künstler, der Kenner und der Liebhaber von den Werken der Kunst urtheilen können, und wer überhaupt, über den Werth eines Werks der Kunst der beste Richter sey.

Es scheinet natürlich und vernünftig, daß der Künstler in jeder Absicht der beste Richter über die Werke der Kunst sey; und doch leidet dieses eine beträchtliche Einschränkung. Wer viel mit Künstlern umgegangen ist, wird ohne Zweifel bemerkt haben, daß sie sehr selten von gewissen Vorurtheilen frey sind, die sie zu partheyischen Richtern machen. Was Webb von den Mahlern beobachtet hat, kann auch von andern Künstlern angemerkt werden. „Selten, sagt er, hab ich einen Künstler angetroffen, der nicht ein heimlicher Bewundrer irgend einer besondern Schule gewesen, oder sich nicht an irgend eine besondere Manier gebunden hätte, die ihm vorzüglich gefallen. Selten gelangen sie, so wie Liebhaber und Kenner, zu einer von allem Handwerksgebrauch befreyten und von Vorurtheil gereinigten Betrachtung, des natürlich Schönen. Denn ziehen auch die Schwierigkeiten, die sie in der Ausübung der Kunst finden, sie ganz in die Mechanik herab, da zu gleicher Zeit die Eigenliebe und etwas Eitelkeit sie verleiten, die Pinselstriche, die ihrer Manier am nächsten kommen, vorzüglich zu schäzen.„(*) Es gehört so sehr viel dazu es in Ausübung der Kunst zu einer gewissen Vollkommenheit zu bringen, daß fast das ganze Nachdenken des Künstlers dahin gezogen wird: hat er denn nicht ein sonderbar glükliches und etwas weit reichendes Genie, so bleiben ihm nicht Kräfte genug übrig, das außer der Kunst liegende, oder von der Kunst unabhängliche Schöne, so wie der Kenner es thut, zu betrachten. Wie nun jeder Mensch in Beurtheilung der Dinge zuerst auf das fällt, was ihm am geläufigsten ist, so fällt auch die Aufmerksamkeit des Künstlers in Beurtheilung der Kunstwerke, zuerst auf das, was blos Kunst ist; und gar ofte bleibt er nicht nur dabey stehen, sondern richtet auch wol seine Beurtheilung blos auf einen einzeln Theil der Kunst. Man sieht also Mahler, die den Werth eines Gemähldes blos aus dem Colorit, andre die es nur aus der Zeichnung beurtheilen; Tonsetzer, die ihr Ohr allein der Empfindung der Harmonie schärfen; andre die blos auf den schönen Gesang sehen. Daher kommt es endlich auch, daß einige Dichter, jedes Gedicht erheben, das wolklingend ist, andre das, was witzig ist.

(*) Webbs Inquiry into the Beauties of Painting. Dial. II. am Ende.

Dieses sind wahrhafte und aus der Erfahrung genommene Beobachtungen, die offenbar beweisen, daß nicht jeder gute Künstler ein guter Richter über den

den Werth der Kunstwerke sey. Es kann ein Werk in Ansehung eines Theils der Kunst, große Vollkommenheit haben, und doch sehr wenig werth seyn. (*) Daher kommen die einander so gerade wiedersprechenden Urtheile der Künstler aus verschiedenen Schulen.

(*) S. Werke der Kunst.

Ein Werk ist zwar nie vollkommen, so lang ein würklich geschikter Künstler Fehler darin entdecket; aber es kann darum doch einen hohen Werth haben; hingegen kann es ohne Werth seyn, wenn alle Künstler zusammen, als Künstler, nichts auszusetzen haben. Man sieht Gesichter, die jeden Menschen von Empfindung zur Liebe reizen, an deren Zeichnung und Farbe verschiedenes auszusetzen ist, das doch Niemand aussetzt, als wer über Verhältnis und Colorit raffinirt hat: und es giebt Gedichte die vermuthlich kein Mensch ließt, als die Dichter, die also außer der Kunst gar keinen Werth haben. So sieht man ofte die Tonkünstler mit Entzüken einer Musik zuhören, die keinen andern Menschen das geringste empfinden läßt.

Wenn wir hier als einen ausgemachten Grundsatz annehmen, was an einem andern Orte bewiesen worden ist, (*) daß das, was den Kunstwerken ihren eigentlichen Werth giebt, außer der Kunst liege; so können wir auch behaupten, daß der Künstler, der nicht zugleich die Kenntnis des Kenners hat, nicht der eigentliche Richter über den Werth der Kunstwerke sey.

(*) Art. Werke der Kunst.

Wollt ihr wissen, ob ein Werk Kunstmäßig sey, so fraget den Künstler darüber; verlanget ihr aber zu wissen, ob es zum öffentlichen, oder zum Privatgebrauch, nach dem Endzwek der Künste schätzbar sey, so fraget den Kenner; aber richtet euch niemals nach einem fremden Urtheil, um zu entscheiden, ob es euch gefallen, oder mißfallen soll, dieses müßt ihr durch euer eigenes Gefühl ausmachen.

Die Frage wiefern jederman berechtiget, oder tüchtig sey, über Künstler und Kunstwerke zu urtheilen, ist alt; und Cicero spricht an mehr Orten davon. Man weiß, in wiefern Apelles der Sage nach, dem gemeinen Mann ein Urtheil über seine Gemählde zugestanden hat. Die Sache läßt sich auf ganz einfache Grundsätze bringen, und völlig entscheiden.

Wir müssen die Gründe dazu etwas weit herholen, doch kann es ohne große Weitläuftigkeit geschehen. Jede klare Vorstellung, auf die wir Achtung geben, würkt entweder auf unsre Empfindung, oder sie beschäftiget unsre Vorstellungskraft. Jenes geschieht auf eine mechanische, uns meistentheils unbekannte Weise, da wir einen angenehmen oder unangenehmen Eindruk von der Sache empfinden: dieses äußert sich auf zweyerley Art; entweder bestreben wir uns die Sache deutlich zu fassen, oder wir beurtheilen sie. Diese drey Würkungen zeigen sich gar oft auf einmal, so daß wir sie nicht unterscheiden. Daher geschieht es nicht selten, daß wir von den vorkommenden Gegenständen ganz unbestimmt sprechen, und Empfindungen wie Urtheile aussprechen. Anstatt zu sagen, die Sache gefalle, oder mißfalle uns, sagen wir, sie sey schön, vollkommen, gut, oder schlecht, unvollkommen und häßlich. Das Wolgefallen, oder Mißfallen, kommt gar ofte nicht von der Sache selbst her, sondern entsteht aus der gelungenen oder mißlungenen Bemühung sie zu erkennen, die allemal etwas Vergnügen oder Mißvergnügen erwekt. Auch dieses schreiben wir ofte den Gegenstand zu, wo es doch nur von uns selbst herkommt.

Auf diese Weise muß nothwendig in unsern Reden und Urtheilen eine große Verwirrung entstehen. Aber es mangelt der Critik nicht an dem Leitfaden, vermittelst dessen man sicher aus diesem Labyrinth herauskommen kann. Man muß nur drey Sachen wol von einander unterscheiden. 1. Den unmittelbaren Eindruck des Wolgefallens oder Mißfallens, den wir ohne alle Bemühung oder Mitwürkung unsrer seits empfinden. 2. Die angenehme oder unangenehme Empfindung, die aus der gelungenen, oder mißlungenen Bemühung entsteht, die wir angewendet haben, eine deutliche Vorstellung von dem Gegenstand zu bekommen. 3. Das Urtheil über die Art der Sache, über ihre Vollkommenheit oder Unvollkommenheit, Brauchbarkeit oder Unbrauchbarkeit. Das erste ist, wie schon angemerkt worden, ganz mechanisch, wie der Geschmak an Speisen, und diese Art des Eindruks haben wir von den Sachen, indem sie sich unsrer Vorstellungskraft darstellen, es sey daß wir sie kennen, oder nicht kennen. Die andre Empfindung erfolget niemals, als nach einer Bestrebung die Sache zu erkennen, weil sie eine Würkung dieser Bestrebung ist. Das Urtheil aber hat nie statt, als da, wo wir den vorhandenen Gegenstand gegen ein Urbild halten, und die größere oder geringere Uebereinstimmung damit entdeken.

Wenn nun die Frag aufgeworfen wird, wer über Werke des Geschmaks oder der schönen Künste der beste Richter sey, so müssen wir den hier entwikelten Begriffen zufolge, diese Frage in drey andere zertheilen. 1. Wem soll man am meisten trauen, wenn er nach den mechanischen Eindrüken, die das Werk auf ihn macht, es rühmet oder tadelt? 2. Wessen Urtheil soll vorzüglich gelten, wenn es darauf ankommt zu entscheiden, ob es einen Werth hat, in Absicht auf die zweyte Art der Empfindung? 3. Wer ist der zuverläßigste Richter über die Vollkommenheit, oder Unvollkommenheit eines Werks, in so fern es einen gewissen Urbild oder idealen Muster entsprechen muß?

Die erste Frage wird also beantwortet. Jeder Mensch, der dem Werk gehörige Aufmerksamkeit zuwendet, und so viel Besonnenheit hat, daß er seiner eigenen Empfindungen gewiß ist; muß gehört werden. Wenn wir nicht die Natur einer Unbeständigkeit beschuldigen wollen, der sie gewiß nicht schuldig ist; so müssen wir annehmen, daß die noch natürlichen Menschen, die durch Gewohnheit und Lebensart, noch keinen besondern Hang angenommen haben, überall gleichmäßig empfinden. Jedes Urtheil (wenn man den Ausspruch, daß man angenehm oder unangenehm gerührt werde, ein Urtheil nennen kann) ist richtig: aber Gewohnheit und Lebensart ändern sehr viel darin ab. Dieser Mensch hat noch rohe, ungeübte Sinne; der andre hat sein Gefühl schon durch lange Uebung geschärft. Ihm ist nun schon angenehm, was der erste noch gar nicht fühlt; ihm ist das schon zu rohe und hart, was dem ersten gerade recht ist. Sie gehen nun in ihren Urtheilen von einander ab. Nicht deswegen, daß die Gründe der Empfindung verschieden seyen; denn ehedem urtheilte, der nun feinere Kenner, eben so, wie itzt, der noch ungeübte; sondern weil jeder das Angenehme nur denn empfindet, wenn es das Maaß der ihm gewöhnlichen Stärke hat.

Hier kann man also nicht fragen, wer am richtigsten urtheile, sondern wer den feinesten Geschmak habe. Der gemeine Mann, der in seinen Lustbarkeiten noch roh ist, lobt die Comödie, darin er rohe Scherze, und etwas grobe Lustbarkeiten findet. Auch der feinere Kenner lobte sie ehedem; itzt aber, da er schon feiner empfindet, erwartet er feinere Scherze; und Lustbarkeiten, die ihn auch nicht erschüttern. Dieser hat also recht die feinere Comödie, jener die rohere zu loben. Aber der Kunstrichter, der über die Comödie urtheilt, muß Rüksicht auf den Zuschauer haben. Er kann die rohere Comödie loben, wenn sie für rohere Zuschauer bestimmt, und die feinere, wenn sie für feinere Menschen gemacht ist. Obgleich also die Empfindung des Vergnügens, von dem hier die Rede ist, ganz mechanisch ist, so muß das Urtheil des Kenners überlegt seyn. Nicht das, was ihm mechanisch gefällt oder mißfällt, muß von ihm gelobt, oder getadelt werden, sondern das, was die eigentliche Sphäre der Empfindung der Menschen, für die das Werk gearbeitet ist, nicht erreicht, oder übersteiget.

Sollen wir Europäer, dem Asiater ein unrichtiges Gefühl zuschreiben, wenn wir seine Musik unharmonisch, grob und barbarisch finden? Keineswegs; wir müssen ihm auf sein Wort glauben, daß sie ihn ermuntere. Diese Würkung hätte sie auch auf uns, wenn wir so ungeübet wären, als er. Aber den könnten wir auszischen, der uns mit einer Musik ergötzen wollte, darin alle Regeln der Harmonie übertreten worden; und dem würden wir die Beurtheilungskraft absprechen, der mit einer feinen und sehr künstlichen Symphonie, ein noch rohes Volk rühren wollte.

Die zweyte Frage betrift das Vergnügen, welches man empfindet, wenn man nach einiger Anstrengung des Geistes, deutlich erkennt, was man vorher undeutlich, oder gar verworren, gesehen. Der unmittelbare Zwek der schönen Künste geht nicht auf deutliche Erkenntnis; da sie aber eine von den Ursachen des Vergnügens ist, so ist sie in so fern doch ein Gegenstand derselben. Gar ofte kommt ein großer Theil des Gefallens, das wir an Werken der schönen Künste haben, aus dem gesuchten Uebergang, von undeutlicher Erkenntnis zur deutlichen. Wir loben den Redner, der uns eine verworrene Sache deutlich erzählt, und den dramatischen Dichter, der eine verwikelte Handlung deutlich entfaltet, und so zu Ende bringt, daß jede Ursache ihre natürliche Würkung erreicht. In dem Umfang der schönen Künste, giebt es häufige Schönheiten von dieser Art. Also kann auch hier die Frage aufgeworfen werden, wer diese am besten beurtheilen könne.

Vielleicht giebt es Menschen, die dieses Vergnügen nicht kennen, weil sie das Bestreben deutlich zu erken-

erkennen nie fühlen; diese würden also über diesen Punct gar nicht urtheilen. Ueberhaupt kann man sagen, daß die verständigsten Menschen, sich am meisten bestreben, überall, wo es angeht, deutlich zu sehen. Dieses Bestreben aber kommt sowol von einem dazu angebohrnen Trieb, den Menschen von viel Verstand haben, als von langer Uebung durch Erlernung der Wissenschaften. Ob ein Werk der Kunst gut angeordnet sey, daß das Ganze einen gewissen Grad der Deutlichkeit bekomme; ob eine verwikelte Handlung sich gut entwikle; ob eine Begebenheit deutlich erzählt, eine Beschreibung ordentlich und bestimmt sey; ob ein Bild, ein Gleichnis, eine Metapher, von der erklärenden Art richtig, ob eine Rede gründlich sey, und noch andre Fragen dieser Art, kann der Verständigste und der Philosoph am besten beantworten, wenn er sonst gleich weder Kenntnis der schönen Künste, noch einen geübten Geschmak hat.

Hingegen bleibet ein Zweyg des Vergnügens aus deutlicher Erkenntnis, folglich auch das Urtheil über den Werth des Werks, in so fern er daher entsteht, blos dem Künstler und dem Kunstrichter; das Vergnügen, das aus der deutlichen Erkenntnis der in dem Werk beobachteten Kunstregeln entsteht. Die vollkommene Ausübung jeder Kunst setzet eine Wissenschaft voraus, die der Kunstrichter in dem vollkommenen Werk anschauend erkennt. Der Tonsetzer bemerkt bey Anhörung der Musik, wie genau jede einzele Regel des harmonischen Satzes darin beobachtet worden; und bey Betrachtung einer vollkommen gezeichneten Landschaft, hat der die Theorie seiner Kunst besitzende Mahler, alle Regeln der Perspektiv in ihren mannigfaltigen Anwendungen auf einmal vor Augen, und sieht die Uebereinstimmung des Werks mit denselben. Gar ofte ist dieses Vergnügen das einzige, das Künstler und Kunstrichter von Werken der Kunst haben. Ihnen gefallen oft Werke, denen es sonst an Geist und innerer Kraft fehlet. Wo die Rede von dieser Art der Vollkommenheit ist, da sind sie die einzigen Richter.

Nun ist noch die dritte Frage übrig, die das Urtheil sowol über ganze Werke, als über einzelne Theile derselben betrift. Beynahe in jedem Werke der Kunst, machen die Schilderungen, oder die Darstellung gewisser in der Natur vorhandenen Dinge, das vornehmste des Inhalts aus. Die Dichtkunst schildert Charaktere der Menschen, bildet jede Tugend und jedes Laster ab; drükt die Sprache jeder Leidenschaft und Empfindung aus; dieses thut auch die Musik, und die zeichnenden Künste bestehen ganz aus Schilderungen. Es scheinet der wichtigste Theil ihrer Vollkommenheit zu seyn, daß diese Schilderungen bis zur Täuschung natürlich seyen. Wer soll nun dieses beurtheilen? Hier ist die Antwort sehr leichte. Niemand, als wer richtige und helle Begriffe von den Urbildern hat, zugleich aber die jeder Kunst eigene Art des Ausdruks richtig versteht. Hiezu gehört nun wieder gar keine Kenntnis der eigentlichen Kunst. Ohne eine Note zu kennen, und ohne eine einzige Regel der Harmonie zu verstehen, ist es möglich zu beurtheilen; ob die Töne die man höret, ein richtiger Ausdruk einer leidenschaftlichen Sprache seyen. Wer auch kein Blumenblatt zeichnen kann, wenn er nur sehr helle Vorstellungen von Physionomien, von redenden Gesichtsbildungen und Stellungen hat, ist ein zuverläßiger Richter über die Zeichnung der Figuren in dem historischen Gemählde: und so ist ein Kenner der Menschen ein guter Richter, der Gedichte, wenigstens der einzeln Theile, da Menschen und menschliche Eigenschaften geschildert werden. Die besten Richter sind in diesem Stük die, in deren Köpfen das reineste Tageslicht leuchtet. Dieses ist nicht allemal der Fall der Künstler; die gar ofte durch allzuhellen Schein geblendet werden. Ihre Vorstellungen sind die lebhaftesten, aber nicht allemal die richtigsten und deutlichsten.

Doch wird hier allerdings auch Uebung in dem jeder Kunst eigenen Ausdruk erfodert. Man mag noch so deutliche und so bestimmte Begriffe von allem, was zum Menschen gehört, haben; so kann man den Dichter noch nicht hinlänglich beurtheilen, wenn man sich nicht völlig mit seiner Sprache, mit der ihm eigenen Art des Ausdruks, des Tones, und der Wendung etwas bekannt gemacht hat. Und so verhält es sich auch mit den übrigen Künsten. Wer gar nie über Zeichnung und Verhältnisse nachgedacht, und sein Auge nie an Zeichnung und Gemählden geübt hat, dem ist doch in der Sprache der zeichnenden Künste nicht alles geläufig. Um mit völliger Sicherheit über die Theile des Werks zu urtheilen, die ihre Urbilder in unsrer Vorstellungskraft haben, muß man zu der vorher erwähnten Fähigkeit auch noch eine hinlängliche Kunst-

Kunsterfahrung haben, die durch öftern Genuß der Werke der Kunst erlangt wird. Demnach urtheilet der philosophische Kenner hier am besten; obgleich auch jeder Mensch von hellem Geist wol urtheilen kann.

Noch ist vielleicht die wichtigste der hier untersuchten Fragen übrig. Was wird dazu erfodert, den Werth, oder die innere Würde und Vollkommenheit eines ganzen Werks zu beurtheilen? Zuerst muß der Grund angegeben werden, auf den sich dieses Urtheil stüzen soll; darüber ist in einem andern Artikel gesprochen worden. (*) Hier wird angenommen, daß jedes Werk der Kunst auf etwas bestimmtes abzielen müsse. Seinen Zwek, das was es seyn soll, muß man aus seiner Art abnehmen können. Ist dieses geschehen, so hat man das Urbild, wonach es im Ganzen zu beurtheilen ist, und der wird es am besten beurtheilen, der sowol das Urbild, als das Werk am vollkommensten gefaßt hat: fehlt uns das Urbild, so können wir dem Werk überhaupt seine Stelle nicht anweisen. Welcher verständige Mensch würde die Frage beantworten, ob ein gewisses Instrument gut sey, wenn er nicht weis, wozu es dienen soll? Wenn wir ein Gebäude von einer uns völlig unbekannten Art sähen; so könnten wir wol überhaupt urtheilen, daß alles mit Fleis und Nettigkeit gemacht, und aneinander gefügt sey; daß das Ganze gut in die Augen falle; daß es eine gute Festigkeit habe: aber ob der Baumeister in der Anlage, und in der Einrichtung, sich als ein verständiger Mann, oder als ein leichtsinniger Kopf gezeiget habe, davon können wir gar nichts sagen. Wir wissen ja nicht, was es für ein Gebäude ist.

(*) S. Werke der Kunst.

Es giebt gar viel Liebhaber, die diese so sehr einfache und so einleuchtende Grundsätze der Beurtheilung ganz aus den Augen setzen. Und daher kommt es, daß sie denn auf gutes Glük loben und tadeln, oder daß sie sich in einer ganz unnöthigen Verlegenheit befinden, jemand anzutreffen, der ihr Urtheil lenke: als wenn irgend eine geheime Wissenschaft dazu gehörte über den Werth eines Werks der Kunst zu urtheilen. Dieser Wahn macht, daß sie jedem, den sie, bisweilen sehr unverdienter Weise, für einen Kenner halten, nachsprechen, und aus vollem Munde loben, oder tadeln, ohne einige Gründe dazu zu haben. Daher kommt es, daß so mancher Künstler ohne Verdienst, oder Schuld, in einem guten oder schlechten Rufe steht.

Gleichwol ist es keine schweere Sache zu wissen, was in jeder Kunst, jede Art des Werks eigentlich seyn solle. Wem fällt es schweer zu begreifen, daß das historische Gemählde Menschen vorstellen müsse, die in einer interessanten Handlung begriffen, oder bey einem bemerkenswürdigen Vorfall versammelt sind; daß des Mahlers Schuldigkeit ist, uns diese Handlung so vorzustellen, daß das was jede der gemahlten Personen dabey empfindet, in ihrem Gesicht, in ihrer Stellung, und in ihren Gebehrden, richtig und lebhaft ausgedrükt werde? Hat man nun Begriffe von einer solchen Handlung; besizt die Einbildungskraft Urbilder von leidenschaftlichen Minen, Gebehrden, und Stellungen; so ist gar keine Schwierigkeit mehr vorhanden, ein gründliches Urtheil über das Werk zu fällen. Wie wenig gehört nicht dazu, um zu wissen, daß jedes Tonstük entweder Aeusserungen eines in Leidenschaft gesezten Herzens, durch den Gesang ausdrüken, oder unser Gemüth in gewisse Empfindung setzen soll? Selbst die Werke der dramatischen Dichtkunst, über deren Beschaffenheit die Kunstrichter so geheimnisvoll sprechen, sind gar nicht schwer zu beurtheilen. Man darf sich nur erst sagen, daß das Schauspiel eine interessante Handlung vorstellen müsse, bey welcher wir das Verhalten der intereßirten Personen, so natürlich vor uns sehen, als wenn die Sache selbst vor unsern Augen vorgefallen wäre, und als wenn die Schauspieler nicht blos für diesen Fall erdichtete, sondern würklich in diesem Handel begriffene Personen wären. Welcher Mensch von einigem Nachdenken wird sich denn scheuhen sein Urtheil zu sagen, ob das Schauspiel ihm das würklich gezeiget hat, was er hat sehen wollen? Oder was für Wissenschaft gehöret dazu, zu sagen, ob die Handlung die wir sehen, eine interessante und natürliche Handlung sey; ob dieser Mann, den man uns, als einen Geizhals, oder als einen feinen Betrüger, oder als einen rachsüchtigen Menschen beschrieben hat, würklich ein solcher sey?

Also brauchen bloße Liebhaber sich gar nicht um die Regeln der Kunst, sondern blos um richtige und faßliche Begriffe über die Natur und den Zwek der verschiedenen Arten der Kunstwerke zu bekümmern. Nach diesen Begriffen, können sie ohne alle Kunsttheorie, das Wesentlichste von dem Werth solcher

Werke selbst beurtheilen. Rousseau hat über die Beurtheilung der für die allgemeine Cultur des Verstandes und Herzens geschriebenen Bücher, einen sehr einfachen Grundsatz angegeben, der sich leicht auf die Beurtheilung der Kunstwerke, in so fern sie zu allgemeinem Gebrauch bestimmt sind, anwenden läßt. „Ich meiner seits, läßt er jemand sagen, habe keine andre Art, das, was ich lese zu beurtheilen, als daß ich auf die Gemüthslage achtung gebe, in der mich das Buch läßt: und ich kann mir gar nicht vorstellen, was für einen Werth ein Buch haben könne, das den Leser nicht zum guten lenkt.„ (*) Mit diesem Grundsatz ist es leicht ein gründliches Urtheil über ein Buch zu fällen.

(*) Nouvelle Heloise T. I. Let. 18.

Und eben so leicht würde die Beurtheilung der Kunstwerke seyn, wenn unsre Kunstrichter und die Verfasser der mannigfaltigen periodischen Schriften, darin die von Zeit zu Zeit herauskommenden Werke des Geschmaks beurtheilet werden, sich angelegen seyn ließen, anstatt so viel Geheimnisvolles von den Regeln der Kunst, in einer dem gemeinen Leser unverständlichen Kunstsprache, zu sagen, ihm auf die rechte Spuhr hülfen, selbst zu urtheilen. Dieses wäre bald gethan, wenn man nur bey jeder Gelegenheit die Wahre und gar einfache Theorie der Kunst überhaupt, und jedes Zweyges derselben besonders, vorbrächte, danach urtheilte, und so die allgemeine Critik in ihrer wahren Einfallt darstellte, und auf populare Kenntnis zurükführte.

Man überlasse den Künstlern und Kunstrichtern über die Geheimnisse der Kunst, und über die Regeln zu urtheilen, und halte sich an die Würkung, die ihre Werke auf verständige und nachdenkende Menschen machen. Wem ist etwas daran gelegen zu wissen, nach was für Regeln das Kleid gemacht ist, das ihm gut sizt und commod ist; oder wie die Speise zugerichtet worden, die ihm gut schmekt, und wol bekommt? Man bekümmere sich nur erst überhaupt um helle und richtige Begriffe, und hüte sich ein Urtheil über die Beschaffenheit einer Sache zu fällen, ehe man weiß, was sie eigentlich seyn soll. Hat der Liebhaber einmal die ersten Grundbegriffe über die Werke der Kunst; so übe er sich fleißig im Genuß dieser Werke. Dadurch wird sein Geschmak allmählig feiner, und er aus einem bloßen Liebhaber, zulezt ein Kenner werden. Man setze, daß bey einem noch etwas rohen Volke, dramatische Schauspiele eingeführt werden, und daß ein Kenner zugleich unternehme, den Geschmak dieses Volkes für solche Schauspiele nach und nach anzubauen. Wenn dieser Kenner verständig genug ist; so wird er sich begnügen das Volk nur auf die ersten Grundbegriffe der dramatischen Kunst aufmerksam zu machen. Er wird ihm sagen, daß es die verstellten Menschen auf der Schaubühne, und die erdichteten Handlungen und Begebenheiten derselben, gerade so beurtheilen soll, wie es die Menschen und Handlungen beurtheilet, die es in der Natur vor sich findet; er wird ihm blos rathen, das für schlecht und ungereimt zu halten, was dem natürlichen Lauf der Dinge, den es doch schon einigermaaßen kennt, wiederspricht; die erdichteten Menschen zu tadeln, deren Charakter und Sinnesart völlig außer der Natur ist, die abgeschmakt reden und handeln, wie gar kein Mensch thut. Ob übrigens die Sitten fein, die Scherze witzig genug seyen; ob die Aeusserungen der Empfindungen noch roh, oder schon verfeinert seyen, und dergleichen Anmerkungen, hat er eben nicht nöthig zu machen. Diese Dinge werden sich allmählig von selbst einfinden. Wenn der Mensch nur einmal auf dem rechten Weg des Geschmaks und des Nachdenkens ist, so geht er von selbst weiter. Aber wen man durch willkührliche Regeln, die Vorurtheile erzeugen, auf Abwege gebracht, oder dem man durch eine Menge unverständlicher Vorschriften, den Weg schweer gemacht hat, dem ist hernach sehr schweer wieder fortzuhelfen.

Kirche.

(Baukunst.)

Aus der Bestimmung eines jeden Gebäudes, muß der Baumeister den Plan seiner Einrichtung erfinden, und die Art der Verzierung wählen. Da die Kirchen izt die gemeinesten öffentlichen Gebäude sind, so verdienen sie vorzüglich das Nachdenken eines Baumeisters. Meistentheils sind sie zu einem doppelten Gebrauch bestimmt; zur Anhörung der geistlichen Reden, und zur Feyer gottesdienstlicher Ceremonien. Es giebt Kirchen, wie alle Kirchen der Protestanten, wo das erstere die Hauptsache ist; andre aber, wie die größten und prächtigsten Kirchen der Römisch-Catholischen Christen, sind vorzüglich zum zweyten Gebrauch bestimmt, und der erstere ist nur zufällig. Es wär demnach unüberlegt,

legt, wenn ein Baumeister beyde Arten nach einerley Grundsätzen anlegen wollte.

Die Kirchen, die vorzüglich zur Feyer der Ceremonien eingerichtet sind, werden natürlicher Weise so angeordnet, daß der ganze inwendige Raum in vier Theile abgetheilt wird, die Halle, das Schiff, die Abseiten, und den Chor. Das Schiff ist der vornehmste und größte innere Platz auf dem das Volk zur Feyer der Ceremonien steht. Die Abseiten ein Platz oder ein räumlicher Gang um das Schiff herum, damit man von allen Seiten her, gemächlich in das Schiff kommen könne. Der Chor ist der Platz, auf dem die Diener der Religion die heiligen Gebräuche verrichten. Darum ist er am Ende des Schiffs, um etliche Stufen über dasselbe erhoben, damit alles was darauf vorgeht, von dem im Schiffe versammelten Volke könne gesehen werden. Die Halle ein Vorplatz am Eingang, damit die Thüren der Kirche nicht unmittelbar an den offenen Platz stoßen.

An der vordern Seite des Chors steht der Altar, gerade vor dem Schiff. Der Chor selbst ist nach einer eyförmigen Figur abgeründet, und hat von oben seine eigene gewölbte Deke. Beydes darum, weil der Chor der Platz ist, wo die zum Absingen der Hymnen und andrer Gesänge bestellten Sänger stehen. Darum muß der Baumeister den Chor nach den Regeln der Akustik, oder der Wissenschaft, der besten Verbreitung des Schalles einrichten. Was in dem Chor gesungen wird, muß ohne verwirrenden Wiederschall leicht, und doch deutlich im ganzen Schiff vernommen werden.

Neben dem Chor sind noch ein paar besondere Abtheilungen, davon eine die Sacristey genannt wird, wo die zum Gottesdienst gehörige Geräthschaft, die heiligen Kleider u. d. gl. aufbehalten werden, und wo die Diener der Religion zur gottesdienstlichen Feyer sich ankleiden. Die andre Abtheilung kann zur Anlegung der Treppe dienen, die auf den Kirchthurm und unter das Dach der Kirche führet. Insgemein hat das Schiff seine eigene Wölbung, die auf einem Gebälke ruhet, das von Pfeilern oder Säulen getragen wird

Der Geschmak, der in einer solchen Kirche, sowol in der ganzen innern Einrichtung, als in den Verzierungen augenscheinlich herschen muß, ist Größe und feyerliche Pracht. Und es ist kein Werk der Baukunst, wo der Baumeister so viel großen Geschmak nöthig hat, wie bey diesem. Der Anblik, muß jeden Anwesenden mit Ehrfurcht erfüllen. Von kleinen Zierrathen, die das Aug vom Ganzen abziehen, muß nichts da seyn: auch nichts schimmerndes, das nur blendet. Einfalt mit Größe verbunden, ist der Charakter einer vollkommen gebauten Kirche. Darum sind einzelne, hier und da zerstreute Gemählde mit Recht zu verwerfen. Ein ganz durchgehendes Dekengemählde über dem Schiff, ist das Vorzüglichste. Und wenn man noch andre Gemählde anbringen will, so müssen sie sich auf jenes beziehen, und einigermaaßen Theile desselben ausmachen, welches allemal möglich ist. Alle einzele Bilder, ohne Beziehung auf das Ganze, so gebräuchlich sie auch sind, streiten gegen den wahren Geschmak, der in einem solchen Gebäude herrschen soll.

Vielleicht ist eine einzige besondere Anmerkung hinlänglich, einem verständigen Baumeister die vorhergehende Anmerkung einleuchtend zu machen. Es ist in Brüßel eine Kirche, (auf den Namen derselben besinne ich mich nicht mehr) wo an an jedem Pfeiler des Schiffs, die Statüe eines Heiligen steht. Diese Statüen sind groß, und in gutem Verhältnis mit dem Gebäude, aber zum Ganzen thun sie nicht die geringste Würkung, weil jede für sich steht, die eine vorwerts nach dem Altar, die andre gerade vor sich, die dritte nach der Halle zu gekehrt u. s. f. Wie leichte wär es da gewesen, alle diese Statüen in ein Ganzes, mit dem ganzen Gebäude zu verbinden? Man hätte sie alle in mannigfaltigen anbetenden Stellungen gegen den Hauptaltar wenden können, als wenn sie dem Volke das Beyspiel der Anbetung gäben; jede nach dem eigenen Charakter der abgebildeten Person. Dergleichen Verzierungen dienen die Würkung des Ganzen zu verstärken, und sind der wahren Absicht der Kunst gemäß.

Es ist sehr gewöhnlich, daß an den Abseiten der Hauptkirchen verschiedene kleine Capellen angebracht werden, deren jede ihren eigenen kleinen Altar hat. Auch dieses ist, ob es gleich durchgehends üblich ist, ein Mißbrauch, gegen dessen Fortpflanzung die Baumeister arbeiten sollten. Denn dieses hebt vollends die Einheit des Ganzen auf. Für geringere und für ganz besondere Gelegenheiten dienende gottesdienstliche Feyerlichkeiten, dazu nur wenige Menschen

schen kommen; können ja besondere kleine Capellen gebaut werden.

Dieses wenige kann hinlänglich seyn, denen, die dergleichen Kirchen bauen, oder bauen lassen, zu zeigen, wie nöthig es sey, überall auf den wahren Zwek der Sachen zu sehen. Auch diesem Theile der Kunst, fehlet es noch an einer wahren gründlichen Critik, die den Baumeister in seinen Verrichtungen immer auf dem geraden Weg halte. So bald man willkührlich verfährt, so läuft man Gefahr ungereimte Dinge zu machen.

Die protestantischen Kirchen, erfodern eine andre Anordnung, der Chor kann ganz wegbleiben, wenn nur an dessen Stelle, am Ende des Schiffs ein etwas erhabener Platz ist, auf dem die Diener der Religion bey Feyerung der weniger prächtigen Gebräuche, dem ganzen Volke sichtbar sind. Auch die Abseiten sind da eben nicht nöthig, weil insgemein das ganze Volk versammelt ist, ehe mit dem Gottesdienst der Anfang gemacht wird. Indessen schaden die Abseiten nichts, wenn sie als Gänge gebraucht werden: nur müssen sie nicht, wie häufig geschieht, zu eben dem Gebrauch bestimmt werden, als das Schiff; denn es ist geradezu ungereimt, das Volk auf Plätze zu stellen, wo es weder den Prediger, noch die Geistlichen sehen kann, die in andern gottesdienstlichen Verrichtungen begriffen sind. Kirchen wo diese Ungereimtheiten vorkommen, und sie sind nicht selten, beweisen, wie wenig man auch in einem so wichtigem Gebrauch der Baukunst, nach Grundsätzen verfährt.

Das Wichtigste bey Anordnung einer protestantischen Kirche, ist eine solche Einrichtung, daß an jedem Orte der Kirche der Prediger von vorne gesehen und auch verstanden werde. Dazu ist nun offenbar die ovale Form der Kirche die vortheilhafteste. Ein nicht allzulängliches Vierek, geht auch noch an, wenn nur die Kanzel nicht an einer der längern, sondern an einer schmalen Seite angebracht wird. Eine gute Einrichtung ist es, die ich irgendwo gesehen habe, daß gerade über dem Orte des Altars oder des Communions-Tisches und Taufsteines, eine Art einer sogenannten Empor-Kirche steht, an deren Mitte die Canzel ist.

Um in solchen Kirchen den Platz ins engere zusammen zu ziehen, wird oft über die Abseiten eine offene Gallerie herumgeführet, die man Empor-Kirchen nennet, weil der Platz, da das Volk sitzet, empor gehoben ist. Dieses ist überall nöthig, wo die Versammlung sehr zahlreich ist, und der Zuhörer über Tausend sind. Denn ein Schiff diese zu fassen, würde schon zu groß seyn, als daß der Prediger an allen Orten könnte verstanden werden.

Kirchen, die vorzüglich zum Predigen bestimmt sind, erfodern inwendig eben keine Pracht, wenigstens keinen Reichthum; denn dieser würde nur die Aufmerksamkeit stöhren. Also kann man sich hier mit edler Einfalt, und mit den schlechterdings wesentlichen Verzierungen der Baukunst begnügen. Aber diese Kirchen müssen ein volles Licht von allen Seiten haben, nur nicht von der Canzel her, weil dieses die Zuhörer, die den Prediger im Gesichte haben müssen, blenden würde. Vorzüglich muß der Ort der Canzel gut erleuchtet seyn. Ueberhaupt muß alles Inwendige einen guten Anstand haben, daß kein Mensch von Geschmak sich an irgend etwas stoße. Weiß sollten Deken und Wände, nicht gelassen werden, weil sie blenden; eine sanfte grünliche oder röthliche Farbe, schiket sich besser. Ueberall aber müßte auf die höchste Reinlichkeit und auch auf Nettigkeit der Arbeit gesehen werden.

Von außen muß eine Kirche auf den ersten Anblik Größe und Würde zeigen. Große Parthien; nichts Ueberladenes; nichts von den kleinen Zierrathen der Wohnhäuser; weit mehr glattes, als buntes; wenigstens ein schönes, aber mehr einfaches, als bunt verkröpftes und verschnörkeltes Hauptportal. Die Thürmer, wenn sie nur gute Verhältnisse haben, geben den Kirchen ein schönes Ansehen. Weit mehr aber eine Cupel. Die sehr hohen und schmalen, wie Nadeln gespizten Thürme sind Einfälle eines schlechten arabischen Geschmaks. Runde, nicht allzuhohe Thürme, mit Cupeln bedekt, stehen am besten.

Schon die Griechen hielten in den schönsten Zeiten der Baukunst, die jonische Ordnung für die schiklichste zu den Tempeln ihrer Götter (*), und sie ist es auch für unsre Kirchen. Wir wollen die dorische Ordnung dazu nicht ganz verwerfen. Nur daß keinem Baumeister die ungereimte Pedanterey dabey einfalle, die Metopen des Frieses nach antiker Art, mit Opfergefäßen und Hirnschädeln von Opferthieren zu verziehren. Was sich für einen heidnischen Tempel schikte, kann darum nicht an einer Kirche stehen.

(*) S. Jonisch.

Billig

Billig sollten alle Kirchen auf ganz freye Plätze gesetzt seyn. Nur die Klosterkirchen leiden eine Ausnahme, welche nothwendig mit den Klöstern müssen verbunden werden. Aber aus den Kirchhöfen Begräbnisplätze zu machen, ist ein Mißbrauch, über den schon lange geschrien wird. Zu Monumenten für Verstorbene könnten sie noch dienen, nur nicht zum Begräbnis selbst.

Die größte, schönste und prächtigste Kirche der Welt ist wol die Peterskirche in Rom, und nach dieser die Paulskirche in London. Beyde gehören unter die größten Werke der Baukunst, die jemals unternommen worden. Der Jesuit *Bonanni* hat eine eigene Geschichte der Peterskirche geschrieben. (*) Um denjenigen Lesern, die selbst nicht an die Quellen der Kunstnachrichten kommen können, einigen Begriff von diesem merkwürdigen Gebäude zu geben, führen wir folgendes davon an.

(*) Historia templi Vaticani Romæ. 1700. Fol.

Das Ganze dieses erstaunlichen Werks besteht aus der Kirche selbst, und dem damit verbundenen ovalen Vorhof, der 400 Schritte lang, und 180 breit ist. Diesen Vorhof schließen zwey bedekte Säulengänge ein, an denen 320 Säulen stehen. Das Dach über die beyden Säulengänge ist flach, und mit 86 Statüen der Heiligen, in mehr als doppelter Lebensgröße, besetzt. Mitten in dem Vorhof, dem Haupteingange der Kirche gegen über, steht der berühmte Obeliscus des Sesostris, den ehemals der Kayser Caligula aus Aegypten nach Rom bringen, und den in den neuern Zeiten der Pabst Sixtus *V.* durch den berühmten Baumeister *Fontana* in diesen Vorhof hat setzen lassen. (*) Dieser Obelisk ist von Granit aus einem Stük, 80 Fuß hoch, ohne das Postament, daß an sich 32 Fuß hoch ist.

(*) Die Beschreibung des Schiffes auf dem er nach Rom gebracht worden, kann man beym Plinius Hist. Nat. L. XVI. c. 40. lesen.

Die Kirche selbst ist ins Kreuz gebaut; ihre Länge, die Dike der Mauren mit eingerechnet, beträgt 970 römische Palmen, oder $666\frac{2}{3}$ pariser Fuße. Die Breite des Gewölbes über das Schiff ist 123 Palmen, und die ganze Breite eines Flügels der Kirche, mit der Dike der Mauren 414 Palmen. Ueber die Mitte erhebt sich eine prächtige Cupel, die von *M. Angelo* angegeben, und durch die Baumeister *della Porta* und *Fontana* ausgeführt worden. Am Haupteingang ist eine Halle, deren Länge 314, die Breite 60 Palmen ist.

Den Anfang zu diesem Gebäude machte Julius II. unter dem Baumeister *Bramante*. Nachher haben die größten Meister der Kunst, *M. Angelo*, *Jul. Sangallo*, *Giocondo*, *Raphael*, *Barozzi*, *Bernini* u. a. ihre Kunst daran gezeiget. *Fontana* der ein eigenes Werk über diese Kirche geschrieben hat, schäzet, daß es zu seiner Zeit bereits 80 Millionen Scudi gekostet habe. Die inwendigen Schönheiten an Gemählden, Statuen und Denkmälern, sind der Größe und Pracht des Gebäudes angemessen.

Nach diesem ist die Paulskirche in London auch ein Gebäude das wegen seiner Größe merkwürdig ist. Ihre ganze Länge ist 500 Englische Fuß. Inwendig ist sie, bis zulezt an die Cupel 215 Fuß hoch, und von außen beträgt die ganze Höhe bis an die Spize der auf der Cupel stehenden Laterne 440 Fuß. (*)

(*) S. Description de la cathedr. de St. Paul tirée des Memoires de Guill. Dugdale et de Chrst. Wren.

Kirchen Musik.

Man findet, daß die Musik schon in den ältesten Zeiten bey gottesdienstlichen Feyerlichkeiten ist gebraucht worden: und wenn dieses nicht der älteste Gebrauch dieser Kunst ist, so ist es doch der vornehmste, zumal in den gegenwärtigen Zeiten, da sie bey andern Gelegenheiten eben keine sehr wichtige Rolle spielt. Weil also der Tonsetzer bey der Kirchenmusik die beste Gelegenheit hat, mit seiner Kunst etwas auszurichten, so muß er auch vorzüglich darauf denken, ihr da die volle Kraft zu geben.

Es könnte von großem Nutzen seyn, wenn ein Meister der Kunst übernähme, die Materie von der mannigfaltigen Anwendung der Musik, bey gottesdienstlichen Feyerlichkeiten, von Grundaus zu untersuchen; denn allem Ansehen nach würde er noch neue und wichtige Arten diese Kunst anzuwenden entdeken, und von dem, was zufälliger Weise hier und da eingeführt worden ist, würde er manches, als unschiklich verwerfen.

Wir wollen uns aber hier auf die Betrachtung der gewöhnlichsten Formen der Kirchenmusik einschränken, und über ihren eigentlichen Charakter einige Anmerkungen machen.

Zuerst kommt der Choral in Betrachtung, oder das Absingen geistlicher Lieder von der ganzen Gemeinde, welches nach und nach verschiedene Formen angenommen hat. Vermuthlich waren die Lieder ursprünglich einstimmig, und die Gemeinde sang sie im Unisonus oder in Octaven. Es gehört aber eben kein feines Ohr dazu, um zu empfinden, wie elend ein solcher Gesang klinget, da viele Stimmen beständig

ständig Octaven gegen einander machen. Man hat das Wiedrige dieses Gesanges durch die Orgeln etwas zu verbessern gesucht; wiewol es nicht hinlänglich ist. Als man nachher mehr über die Harmonie nachgedacht hatte, wurde der Gesang vierstimmig, wie er noch gegenwärtig in dem gemeinen Choral an einigen Orten ist. Die ursprüngliche Melodie wurde der Cantus Firmus, oder der einmal festgesezte Gesang genennt, zu welchem noch andre Stimmen mußten verfertiget werden.

Daher geschiehet es noch izt, daß in den meisten Kirchen von der Gemeinde nur die ursprüngliche Melodie, oder der Cantus Firmus gesungen wird, da die andern Stimmen unter einen besonders dazu bestellten Chor von Sängern vertheilt werden; ferner daß jeder Tonsetzer, der für die Kirchen arbeitet, mit Beybehaltung eines bekannten Cantus Firmus, nach seinem Gefühl die andern Stimmen neu dazu verfertiget. Und hieraus läßt sich auch verstehen, was die Lehrer der Musik damit sagen wollen, wenn sie in der Anweisung zum Satz vorschreiben, daß der Cantus Firmus bald in diese, bald in eine andre Stimme soll verlegt werden. Von diesem unverzierten und schlechten Choral ist in einem besondern Artikel gesprochen worden. (*)

(*) S. Choral.

Man hat hernach diesen Choral nicht nur noch mehrstimmig gemacht, sondern ihm noch verschiedene andre Formen gegeben, und einige Stimmen davon verschiedentlich ausgeziert: daher der sogenannte figurirte Gesang entstanden ist, von dem gegenwärtig so viel Mißbrauch gemacht wird, daß man ofte sich bey der Kirchenmusik besinnen muß, ob man in der Kirche, oder in der Oper sey.

Der figurirte Kirchengesang hat nach Verschiedenheit der Gelegenheiten mancherley Gestalt angenommen. Der Choralgesang selbst wird bisweilen figurirt, indem der Cantus Firmus zwar in einer der vier Hauptstimmen beybehalten, aber von figurirten Stimmen, welche allerley Nachahmungen machen, oder auch wol nach Fugenart gesezt sind, begleitet wird. Diese Art kann von großer Würkung seyn, wenn der Tonsetzer sich nur keine Ausschweiffungen dabey erlaubt, und allezeit auf den wahren Ausdruk sieht. Sie schiket sich auch nicht zu jedem Inhalt des Gesanges, sondern nur da, wo natürlicher Weise eine Menge Menschen zugleich verschiedentliche Empfindungen äussern können. Es würde höchst ungereimt seyn, stille Empfindungen der Andacht auf solche Weise setzen zu wollen.

Um den Gesang noch feyerlicher zu machen, und zugleich die Harmonie zu unterstützen, wurden auch Instrumente dabey eingeführt. Die Orgel, oder große Contraviolone wurden zum begleitenden Baß, und die Posaunen um einige Singestimmen zu verstärken, gebraucht; endlich aber führte man allmählig alle übrigen Instrumente in die begleitenden Mittelstimmen ein.

Um dem Kirchengesang mehr Mannigfaltigkeit zu geben, suchte man auch darin Abwechslungen, daß einige Strophen als Chöre, andre, oder einzele Verse nur von einem Sänger, als ein Solo, andre als Duette, oder Terzette; einige Choralmäßig, andre durchgehends als Fugen gesetzt, und denn verschiedentlich von ausfüllenden Instrumentstimmen begleitet wurden. Auf diese Art werden bisweilen Psalmen und Hymnen gesetzt. Dabey hat nun der Tonsetzer vorzüglich darauf zu achten, daß diese Abwechslungen nicht willkührlich seyen, sondern sich nach dem Texte richten. Es kann allerdings ein Hymnus so gemacht seyn, daß einige Verse desselben am besten nach Art eines Chors, andre, als eine rauschende Fuge, und noch andre, nur von einem oder von zwey, oder drey Sängern, gesungen werden. Dieses muß der Tonsetzer genau beurtheilen, um jeden Theil des Hymnus, auf die schiklichste Art zu bearbeiten. Vorher aber muß der Dichter, der den Text zu einer solchen Musik macht, den Inhalt zu diesen Abwechslungen einrichten.

In der römisch Catholischen Kirche hat die Kirchenmusik ihre bestimmten und festgesezten Formen, die unverändert beybehalten werden; bey den Protestanten aber haben Dichter und Tonsetzer sich neue Formen erlaubt, und sind nicht allemal glüklich dabey gewesen. Mit der Einführung geistlicher Cantaten haben sich auch die Recitative und Arien in der Kirchenmusik eingefunden, und mit ihnen ist der ausschweiffende Geschmak der Opermusik herein gekommen. In einigen protestantischen Kirchen Deutschlands ist man so gar auf den abgeschmakten Einfall gekommen, die Kirchenmusik bisweilen dramatisch zu machen. Man hat Oratorien, wie kleine Opern, wo Recitative, Arien und Duette nach Opernart beständig untereinander abwechseln; so daß eine Handlung von verschiedenen Personen vorgestellt wird. Eine Erfindung eines wahnwitzigen Kop-

Kopfes, die zur Schande des guten Geschmaks noch an vielen Orten beybehalten wird. (*)

(*) S. Oratorium

Rousseau hält davor, daß die einfacheste Kirchenmusik, aus den Trümmern der alten griechischen Musik entstanden sey. Es ist der Mühe wol werth, daß wir seine Gedanken hierüber hersetzen. „Der Cantus Firmus, sagt er, so wie er gegenwärtig noch vorhanden ist, ist ein, zwar sehr verstellter, aber höchstschäzbarer Ueberrest der alten griechischen Musik, welche selbst von den Barbaren, in deren Hände sie gefallen ist, ihrer ursprünglichen Schönheiten nicht ganz beraubet worden ist. Noch bleibet ihr genug davon übrig, um ihr, einen großen Vorzug über die weibische, theatralische oder elende und platte Musik, die man in einigen Kirchen höret, zu geben, worin weder Ernsthaftigkeit, noch Geschmak, noch Anständigkeit, noch Ehrerbietung für den Ort, den man dadurch entheiliget, zu bemerken ist.“

„Zu der Zeit da die Christen anfiengen, Kirchen zu haben, und in denselben Psalmen und andre Hymnen zu singen, hatte die Musik bereits fast allen ihren ehemaligen Nachdruk verloren. Die Christen nahmen sie, so wie sie dieselbe fanden, und beraubten sie noch ihrer größten Kraft, des Zeitmaaßes und Rhythmus, da sie dieselbe von der gebundenen Rede, die ihr immer zum Grunde gedient hatte, auf die Prose der heiligen Bücher, oder, auf eine völlig barbarische Poesie, die für die Musik noch ärger, als Prose war, anwendeten. Damals verschwand einer der zwey wesentlichen Theile der Musik, und der Gesang, der izt, ohne Takt und immer mit einerley Schritten fortgeschlept wurd, verlohr mit dem rhythmischen Gang, alle Kraft, die er ehmals von ihm gehabt hatte. Nur in einigen Hymnen merkte man noch den Fall der Verse, weil das Zeitmaaß der Sylben und die Füße darin beybehalten wurden. „—

„Aber dieser wesentlichen Mängel ungeachtet, finden Kenner in dem Choral, den die Priester der römischen Kirche, so wie alles, was zum äusserlichen des Gottesdienstes gehöret, in seinem ursprünglichen Charakter erhalten haben, höchst schäzbare Ueberbleibsel des alten Gesanges und seiner verschiedenen Tonarten, so weit es möglich war, sie ohne Takt und Rhythmus, und blos in dem diatonischen Klanggeschlecht zu erhalten. Das wahre diatonische Geschlecht hat sich nur in diesen Chorälen in seiner Reinigkeit erhalten, und die verschiedenen Tonarten der Alten haben darin noch ihre beyden Hauptabzeichen, davon das eine von der Tonica, oder dem Hauptton, woraus der Gesang geht, das andre von der Lage der halben Töne hergenommen ist.

Diese Tonarten, so wie sie in alten Kirchenliedern auf uns gekommen sind, haben würklich das Charakteristische, das jeder eigen ist, und die Mannigfaltigkeit des leidenschaftlichen Ausdruks, so behalten, daß es jedem Kenner fühlbar ist.„

So urtheilet Rousseau von dem Geschmak der Kirchenmusik (*), und an einem andern Orte (**) sagt er, man müsse nicht nur alles Gefühls der Andacht, sondern alles Geschmaks beraubet seyn, um in den Kirchen die neumodische Musik, dem alten Choral vorzuziehen.

(*) Dictio. de Musiq. Art. *Plain-chant.*
(**) Art. Motett.

Diese Gedanken eines so feinen Kenners desto richtiger zu verstehen, muß hier angemerkt werden, daß es in der ächten Kirchenmusik, wovon wir unsre völlig nach dem Geschmak des Theaters eingerichtete geistliche Cantaten, die man in der römischen Kirche noch nicht kennet, ausschließen, ein Gesetz ist, alles nach den Tonarten der Alten zu behandeln (*), die aber meistentheils nur auf unser diatonisches Geschlecht eingeschränkt sind, weil die andern Geschlechter, das enharmonische und chromatische, zur Zeit, da die Kirchenmusik aufgekommen ist, schon aus der Uebung gekommen waren. Also wählt der Tonsetzer für jedes besondere Stük, es sey Choral, Fuge, oder was für Gestalt es sonst habe, eine der alten Tonarten, die sich zu dem Affekt des Stüks am besten schiket, und bindet sich an den ihr vorgeschriebenen Umfang, der entweder von der Tonica zur Dominante, oder von der Dominante zur Tonica geht. Da nach diesem Gesetze, jede Stimme nur einen kleinen Umfang hat, so geht auch der Gesang selbst meistentheils durch kleine Intervalle, wodurch das Hüpfende und Springende, der so genannten galanten Musik, aus der Kirche verbannet wird. Dieser Einschränkung ungeachtet, weiß ein erfahrner Tonsetzer, dennoch eine große Mannigfaltigkeit von melodischen und harmonischen Sätzen in ein Stük zu bringen.

(*) S. Tonarten der Alten.

Seine vornehmste Sorge, nach einer guten Wahl der Tonart, und einer höchst einfachen Fortschreitung, geht auf die Beobachtung der richtigen Deklamation des Texts; welche sowol durch die Hauptstimmen selbst, als auch durch die Harmonie kann fühlbar gemacht werden Denn schon durch diese

allein,

allein, kann die wahre Deklamation befördert, oder gehindert werden. Also müssen z. B. die Sylben, die in einen ununterbrochenen Zusammenhang, bis auf einen kleinen oder grössern Ruhepunkt fortfliessen, nur von einer Harmonie begleitet werden, die das Gehör ununterbrochen fortreißt; so daß es höchstfehlerhaft seyn würde, auf eine Sylbe, auf welcher schon das Gefühl der folgenden erwekt wird, eine beruhigende Harmonie, wie der Dreyklang ist, zu nehmen.

Es ist vorher gesagt worden, daß die Kirchenmusik sich vornehmlich an das diatonische Geschlecht halte. Dieses ist aber nur von dem gemeinsten Choral, den die ganze Gemeinde mitsinget zu verstehen, wo das Einfache, und das Consonirende allemal die beste Würkung thut; besonders auch darum, weil zu solchen Chorälen allemal ein sanfter Affekt sich am besten schiket. Wo aber schon ein lebhafterer oder gar heftiger Affekt vorkommt, welcher den Tonsetzer veranlasset, die Form des Chorals zu verlassen, da wird auch in dem Gesang und in der Harmonie zu Erreichung des Ausdruks schon mehr erfodert, und da thun kleinere Intervalle als die Diatonischen sind, ofte die beste Würkung. Man hat deswegen, bisweilen nicht nur Chromatische, sondern gar enharmonische Fortschreitungen hiezu nöthig. Ehedem hatte man in einigen großen Cathedralkirchen eigene Sänger, die sich in enharmonischen Fortschreitungen besonders übten, und deswegen bey Gelegenheiten, wo sehr starke Leidenschaften auszudruken sind, dergleichen z. B. in den Klageliedern des Jeremias vorkommen, ihre besondern Stimmen bekamen.

Da überhaupt jede Kirchenmusik, von welcher Form sie sonst sey, den Charakter der Feyerlichkeit und Andacht nothwendig an sich haben muß; so hat der Tonsetzer sich aller Künsteleyen, aller Figuren, Zierrathen und Läufe, die blos die Kunst des Sängers anzeigen; ferner aller geschwinden Passagen, und alles dessen, was den Ausdruk der Empfindung mehr ausschweifend macht, als verstärkt, zu enthalten. Fürnehmlich muß in den tiefen Stimmen die allzugroße Geschwindigkeit vermieden werden, weil sie in den Kirchen sehr nachschallen, und durch eine schnelle Folge tiefer Töne alle Harmonie verwirrt wird. Deswegen sind alle Arien, die nach der Opernform gemacht werden, besonders aber die darin angebrachten Läufe und Schlußcadenzen völlig zu verwerfen.

Darum erfodert die Kirchenmusik nicht nur einen sehr starken Harmonisten, sondern auch zugleich einen Mann von starker Ueberlegung und einem richtigen Gefühl; damit nicht entweder blos unordentliches Geräusch, ohne bestimmten Ausdruk, oder eine Vermischung von Feyerlichkeit und Ueppigkeit, die Stelle der ernsthaften Empfindungen der Andacht einnehme.

Klang.

(Musik.)

Die Betrachtung des Ursprunges und der wahren Beschaffenheit des Klanges, erkläret so manchen Punkt in der Musik, und giebt verschiedene so wichtige Folgerungen für die Kenntnis der Harmonie, daß sie hier nicht kann übergangen werden.

Der Klang ist ein anhaltender steter Schall, der von dem bloßen Laut, dadurch unterschieden ist, daß dieser nur einzele abgesezte Schläge hören läßt, wie die Schläge eines Hammers; da der Klang anhaltend ist. Wie sich das Herunterfallen, einzeler Tropfen, sie folgen schneller oder langsamer auf einander, zu dem steten Rinnen eines Wasserstrales verhält, so verhält sich der bloße Schall oder Laut, der aus einzelen Gehörtropfen besteht, zu dem Klang, der ein ununterbrochenes Fließen des Schalles ist. Die Naturkündiger sagen uns, daß auch der Klang, ob er gleich uns als anhaltend vorkommt, aus wiederholten einzeln und würklich abgesetzten Schlägen bestehe, die aber so schnell auf einander folgen, daß wir den Zwischenraum der Zeit von einem zum andern nicht mehr empfinden, sondern sie in einen steten Ton zusammen hängen; das Ohr zeiget sich hiebey, wie das Aug in ähnlichem Fall. Wenn man in der Dunkelheit eine glüende Kohle schnell wegwirft, so scheinet uns der Weg den sie nihmt, ein steter feuriger Strich, oder eine glüende Schnur zu seyn, ob wir gleich jeden Augenblick nur einen glüenden Punkt dieser Linie sehen.

Diese Bemerkung über die wahre Beschaffenheit des Schalles ist der Grund zur wissenschaftlichen Betrachtung des Klanges und der Harmonie. Besonders wissen wir daher, worin der Unterschied zwischen hohen und tiefen Tönen bestehe, welches die Gelegenheit giebt, die Töne in Ansehung ihrer Höhe gegen einander zu berechnen. Nämlich —

Je schneller die einzelen Schläge, aus denen der Klang besteht auf einander folgen, je höher scheinet uns

uns der Ton zu seyn. Es läßt sich mathematisch beweisen, daß zwey Töne um das Intervall einer Octave von einander abstehen, wenn die Schläge, des einen noch einmal so geschwind auf einander folgen, als die Schläge des andern; und so kann jedes Intervall durch das Verhältnis der Geschwindigkeit der Schläge in Zahlen ausgedruckt werden.

Man hat auf diese Art gefunden, daß der Tiefste in der Musik noch brauchbare Ton, der noch um zwey Octaven tiefer ist, als das sogenannte große C, in einer Secunde 30 Schläge an das Ohr thut; der höchste brauchbare Ton aber, oder das viergestrichene c, in gleicher Zeit 3760. (*) Wenn das erwähnte unterste C. 30 Schläge in einer Secunde thut, so thut seine Octave, 60 Schläge in derselben Zeit. Darum kann man sagen, der Unisonus verhalte sich zur Octave, wie 30 zu 60 oder wie 1 zu 2. Also drukt das Verhältnis 1 : 2 die Octaven aus; und auf eine ähnliche Art das Verhältniß 2 : 3. die Quinte; weil von zwey Tönen, deren Intervall eine reine Quinte macht, der tiefere zwey Schläge thut, da der höhere drey macht.

(*) S. Euleri Tentamen Novae theoriae Musicae c. I. §. 13.

Dadurch wird nun der Ausdruk aller Intervalle durch Zahlen, so wie er durch dieses Werk überall gebraucht worden ist, (*) verständlich. Einige Tonlehrer drüken die Verhältnisse durch die Länge der Sayten aus. Beydes kommt auf dieselben Zahlen heraus. Denn es ist erwiesen, daß bey klingenden Sayten die Anzahl der Schläge in dem umgekehrten Verhältnis der Länge der Sayten erfolget; (*) (wenn nämlich die Sayten sonst gleich und gleich stark gespannt sind,) so daß eine noch einmal so viel Schläge thut, als eine andere, wenn diese noch einmal so lang ist. Daher kann man die Intervalle auch durch die Länge der Sayten ausdrüken; in welchem Fall dieselben Zahlen nur umgekehrt werden. Also müßte nach dieser Art das Verhältnis der Octave durch 2 : 1, der Quinte durch 3 : 2 ausgedrückt werden. Dieses sey von der Höhe und und Tiefe des Klanges gesagt.

(*) Man sehe besonders die Art Consonanz; Dissonanz; Intervall.

(*) S. Art. Monochord.

Aus der wahren Beschaffenheit des Klanges hat man auch entdeket, woher die Reinigkeit eines Tones entsteht; man hat gefunden, daß der Ton rein ist, dessen Schläge durchaus gleich geschwind sind, und sich durch Punkte vorstellen lassen, die alle gleich weit von einander abstehen . . . . . , da der unreine, unmusikalische Ton aus Schlägen besteht, die unordentlich auf einander folgen, wie Punkte die bald weiter bald enger stünden. Auch hat man gefunden, daß dieses Unreine des Tones, bey Sayten daher kommt, daß die Sayten bisweilen an einigen Stellen diker, oder dünner sind, als an andern.

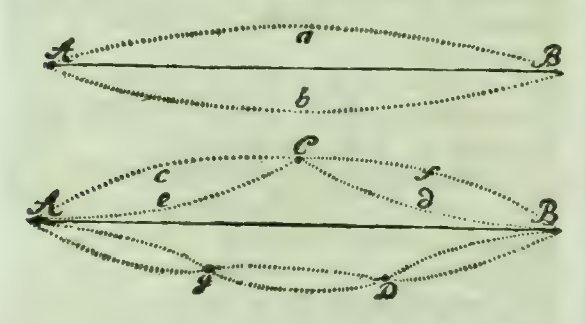
Noch wichtiger als dieses, ist die Entdekung der wahren Ursache der Annehmlichkeit eines reinen Klanges, auf welche die angezeigte Theorie des Klanges geführt hat. Wir wollen diese wichtige Sache so genau, als möglich ist, entwikeln. Wenn wir, wie in den vorhergehenden Anmerkungen geschehen ist, jeden steten, aus nicht zuunterscheidenden Schlägen bestehenden Schall, einen Klang nennen wollen, so giebt es unangenehme, und zur Musik völlig unbrauchbare Klänge, die mehr schnatternde, oder klappernde, als singende Töne bilden. So ist das Rasseln der Räder an einem sehr schnell gehenden Wagen. Es besteht auch aus einzeln Schlägen, die in einander fliessen; aber es verdienet den Namen des Klanges nicht; ist auch dem Gehör nicht angenehm. Aber jeder Klang einer reinen Sayte, einer reinen Gloke, er falle auf welche Höhe er wolle, wenn er nur nicht ganz über, oder unter unsern Gehörkreis liegt, ist angenehm: dessen wird kein Mensch in Abrede seyn. Da nun beydes, das Rasseln eines Rads, und das Klingen einer reinen Sayte, aus schnell und allenfalls in gleichen Zeitpunkten wiederhohlten, in einander fliessenden einzeln Schlägen besteht, woher kommt es, daß dieser angenehm ist?

Die Entdekungen, die man über die Beschaffenheit der klingenden Sayten gemacht hat, haben auch die Auflösung dieser Frag an die Hand gegeben oder doch bestätiget. Denn noch ehe man die Bewegungen einer klingenden Sayte zu berechnen wußte, und schon vor der Mitte des vorigen Jahrhunderts, ist die Beobachtung bekannt worden, daß ein reiner etwas tiefer Ton einer Sayte, einem geübten Gehör, außer dem Unisonus, oder Grundton, auch dessen Octave, dessen Duodecime, auch wol gar die zweyte Octave und deren große Terz hören lasse. Eine wichtige Entdekung, wozu aber blos ein feines Gehör erfordert wurd. Um dieses jedem Leser deutlich zu machen, wollen wir also setzen, man schlage eine wol gespannte und reine Sayte an, die den Ton C angebe; wer nun ein feines Gehör hat, vernihmt diesen Ton C so, daß ihn dünkt er höre zugleich, wiewol in geringer Stärke, die Töne

Töne c, g, $\bar{c}$, $\bar{e}$. folglich ein Gemenge, oder einen Accord verschiedener und zwar consonirender Töne. Hieraus läßt sich schon begreifen, warum ein solcher Ton voller, mehrklingend und angenehmer ist, als wenn der Ton C ganz allein vernommen würde; jeder Ton ist ein Accord: dadurch hört der Klang auf ein bloßes Klappern zu seyn.

Diejenigen, welche die Bewegung, oder die Schwingungen der klingenden Sayte mathematisch untersucht haben, worin der Engländer Taylor zuerst glüklich gewesen ist, haben gefunden, daß eine etwas lange Sayte, wenn sie gestrichen, oder gezupft wird, zwar nach ihrer ganzen Länge schnell hin und her geschwungen wird, (welches Schwingen das Gefühl ihres Tones erwekt) zugleich aber die hälfte, der dritte, der vierte, der fünfte und alle folgende Theile der ganzen Länge der Sayte, jeder für sich noch besondere Schwingungen machen. Einigermaaßen läßt sich dieses mit Augen sehen. An dem Holfeldischen Bogenflügel (*) hab ich die besondern Schwingungen der Theile der tiefsten Baßsayten gar ofte und sehr deutlich gesehen. Man stelle sich, um dieses deutlich zu fassen vor, A B sey eine Sayte, deren Ton eine Octave tiefer ist, als unser C.

(*) S. Fantasien.



Indem sie gestrichen wird, und also hin und herschwinget, so daß sie wechselsweise in die Lage AaB und AbB kommt, so theilet sie sich zugleich in mehrere Theile, wie AC, CB, Ag, gD, DB u. s. f. und jeder Theil macht für sich wieder besondere Schwingungen, und nihmt die Lagen an, die durch Punkte bezeichnet werden. Dieses ist die wahre Ursache, warum man in einem Klang viel Töne höret. Die Schwingungen der ganzen Sayte erweken das Gefühl ihres Grundtones, den wir nach verhältnismäßiger Zahl seiner Schwingungen 1 nennen wollen. Die Hälfte der Sayte, macht ihre besondere Schwingungen, AcC, AeC, CfB, CdB, in halber Zeit, und erwekt das Gefühl des Tones 2; der dritte, vierte, fünfte, sechste und folgende Theile, der ganzen Sayte machen, jeder wider seine Schwingungen, und erweken das Gefühl der Töne 3, 4, 5, 6 u. s. f. Man stelle sich also viel gleichgespannte und gleichdike Sayten vor, die in Ansehung der Länge sich verhalten, wie folgende Zahlen:

$$1,\ \tfrac{1}{2},\ \tfrac{1}{3},\ \tfrac{1}{4},\ \tfrac{1}{5},\ \tfrac{1}{6},\ \tfrac{1}{7},\ \tfrac{1}{8},\ \tfrac{1}{9}\ \text{u. s. f.}$$

so ist, nach der vorhererklärten Bemerkung, der Klang der Sayte 1 aus den Klängen aller übrigen Sayten zusammengesetzt, und ein feines Ohr unterscheidet wenigstens die vier oder fünf ersten, mit ziemlicher Deutlichkeit. In dem Artikel Consonanz sind diese in einem Klang enthaltene Töne, auf dem Notensystem vorgestellt. Merkwürdig ist es, daß diese harmonischen Töne, gerade die sind, welche die Trompete, in der Ordnung, wie sie hier stehen, angiebt, erst den Einklang 1. denn die Octave, $\frac{1}{2}$, denn die Duodecime $\frac{1}{3}$ u. s. f.

Wenn wir nun dieses voraussetzen, so läßt sich begreifen, warum der Klang der Sayten, besonders der Baßsayten, etwas so volles, das Gehör so vergnügendes hat. Denn man hört vieles zugleich, und dieses viele fließt so vollkommen in einander, als wenn es nur eines wäre, und hat also eine schöne Harmonie.

Es läßt sich aus dieser wichtigen Entdekung ungemein viel nützliches für die Musik herleiten, wovon bereits in dem vorhergehenden, (*) verschiedenes vorkommt. Ein neuerer französischer Schriftsteller Jamard hat einen nicht ganz mißgerathenen Versuch gemacht, fast gar alle Grundsätze der Harmonie, des Gesangs, und des Takts daraus herzuleiten, welches man mit Vergnügen lesen wird. (*) Sein Versuch verdienet weit mehr Beyfall, als der den Rameau, aus der noch unvollkommenen Kenntnis dieser Sache gemacht hat; wovon er und seine meisten Landsmänner, ein gar zu unbescheidenes Rühmen gemacht haben.

(*) Man sehe die Artikel, Baß; Consonanz; Fuge, Harmonie u. a. m.

(*) Recherches surlatheorie de la Musique par Mr. Jamard à Paris et à Rouen 1769. 8o.

Etwas seltsam ist es, daß unser Tonsystem einige der vorhererwähnten harmonischen Töne einzeln ausgeschlossen hat, als den Ton $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{11}$ und andre. Der erwähnte französische Schriftsteller, dringet sehr darauf, daß man sie einführe, und in Deutschland hat vor ihm Hr. Kirnberger angetragen, wenigstens den

(*) S. System.

den Ton $\frac{4}{7}$, der in unserm System zwischen A und B fallen würde, wie auch Tartini will, anzunehmen. (*)

Ueber die Bedeutung des Worts Klang, merken wir noch an, daß der Schall, in so fern er anhaltend und wolklingend ist, mit dem Worte **Klang**, der Klang aber, in so fern er hoch oder tief ist, mit dem Worte **Ton** bezeichnet wird. Man sagt nie, ein hoher oder tiefer Klang, sondern Ton. In Ansehung der Reinigkeit, sagt man zwar von einer einzelen Sayte, sie habe einen reinen Ton (besser Klang) aber von einem Instrument überhaupt, einer Violin oder einen Clavier, sie habe einen guten Klang.

Klang.

(Redende Künste.)

Das menschliche Genie hat zwey Mittel erfunden den Gedanken ein körperliches Wesen zu geben, wodurch sie den äussern Sinnen empfindbar werden; eines für das Gehör, das andere für das Gesicht. Jenes ist weit kräftiger als dieses, weil das Gehör stärker empfindet, als das Aug. (*) Wir betrachten hier den Klang, oder Schall blos in so fern er ein Mittel ist einzele Begriffe, oder zusammengesetzte Vorstellungen, andern vermittlst des Gehöres mitzutheilen. Es ließe sich zeigen, daß zu diesem Behuf von unsern Sinnen keiner so tauglich sey, als das Gehör; wir wollen es aber, um uns nicht in allzutiefe Betrachtungen einzulassen, hier als bekannt annehmen. (†) Hier zeiget sich also gleich die Wichtigkeit der Betrachtung der Sprache, in so fern sie Klang ist. Wir wollen uns aber hier blos auf das Aesthetische einschränken.

(*) S. Art. Gesang. S. 461.

Man bedenke, wie schwach uns die Sprach rühren würde, wenn wir sie blos in der Schrift, ohne Klang hätten. Schon finden wir einen sehr großen Unterschied zwischen dem stummen Lesen und dem lauten Vortrag einer Sache; und doch wird auch dem stummen Lesen einigermaaßen durch den Klang aufgeholfen, der sich wenigstens in der Einbildungskraft immer dabey hören läßt. Für die redenden Künste ist der Klang der Rede von großer Wichtigkeit. Seine ästhetische Kraft kann sich auf dreyerley Art äussern. Je vollkommener er ist, je stärker und lebhafter präget er einzele Begriffe in die Vorstellungskraft; zusammengesetzte Vorstellungen, hilft er in eine leicht faßliche und angenehme Form zu bringen; endlich kann er auch das Leidenschaftliche der Vorstellungen verstärken.

Die Theorie der redenden Künste betrachtet demnach den Klang, in Absicht auf einzele Wörter — auf Redensarten und Perioden — und auf das Leidenschaftliche der Töne. Hier schränken wir uns auf den ersten Punkt ein; der andere ist in die Artikel **Wolklang** und **Perioden** vertheilt, und der dritte kommt in der Betrachtung des lebendigen oder des *leidenschaftlichen Ausdruks* vor.

Der Endzwek der Beredsamkeit und Dichtkunst erfordert, daß jedes einzele Wort, wenn man auch nicht auf das Leidenschaftliche sieht, das Gehör mit hinlänglicher Stärke und Klarheit rühre, daß es schnell begriffen, und leicht behalten werde. Das erstere erwekt Aufmerksamkeit und zwinget uns Antheil an der Sache zu nehmen; das andre erleichtert die Vorstellung, und das dritte den fortdauernden Besitz derselben. Hieraus läßt sich leicht bestimmen, wie die Wörter der Sprache in Ansehung des Klanges müssen beschaffen seyn, wenn sie den redenden Künsten diese drey Vortheile verschaffen sollen. Ihre erste Eigenschaft ist, daß sie laut und volltönend seyen, und mit gehöriger Stärke gleichsam anpochen, um auch bey mittelmäßiger Aufmerksamkeit ihre Würkung zu thun. Was dazu gehöre ist leicht zu sehen; viel und volltönende Selbstlauter, Töne die einen offenen Mund erfordern, die mitten im Munde, weder zu tief in der Kehle, noch zu weit vor zwischen den Zähnen, oder blos auf den Lippen gebildet werden. Dazu müssen noch starke Accente kommen, und mehr lange, als kurze Selbstlauter. Je näher überhaupt die Aussprach einzeler Worte dem Gesange kommt, je stärker sind sie.

Die zweyte Eigenschaft der Wörter ist ein deutlicher Klang. Den haben sie, wenn die verschiedenen Syl-

(†) Wem daran gelegen ist, alles, was hier und da, von der ästhetischen Kraft der Töne angemerkt wird, aus richtigen Gründen zu beurtheilen, den verweise ich auf die Vergleichung unserer Sinne, die ich in dem vierten Abschnitt der Theorie der angenehmen und unangenehmen Empfindungen, gegen das Ende angestellt habe. Auch wird man in Hrn. **Herders** Untersuchung über den Ursprung der Sprache, welche den Preiß bey der Berlinischen Academie der Wissenschaften erhalten hat, einige ganz wichtige Bemerkungen hierüber finden.

Sylben gut von einander abstechen, daß die einzelen Theile eines Worts klar vernommen werden. Es giebt Wörter, die kein Mensch, der sie zum erstenmal höret, nachsprechen, oder schreiben könnte: diese sind das Gegentheil deutlicher Wörter.

Hat ein Wort die beyden erwähnten Eigenschaften, so hat es auch schon das Wichtigste in Absicht auf das leichte Behalten. Doch mag wol noch in manchen Fällen das leichte Aussprechen noch von andern Eigenschaften herkommen. Der Buchstaben R hat, als ein Mitlauter den stärksten Klang, ist auch deutlich, aber doch schweer auszusprechen. Darum kommt auch viel darauf an, daß ein Wort nicht allzuschwere Bewegungen der Gliedmaaßen der Sprach erfordere.

Dieses scheinen also die Grundsätze zu seyn, nach welchen die Wörter der Sprach zum ästhetischen Gebrauch verbessert werden müssen. Wäre nicht die Bildung der Sprach dem völligen Despotismus des Gebrauchs unterworfen; so würde es wol der Müh werth seyn, eigene Veranstaltungen für die Verbesserung derselben, in Absicht auf den guten Klang der Wörter zu machen. Sollte es inzwischen irgend einer deutschen Academie gelingen, Ansehen genug bey der ganzen Nation zu erhalten; so könnte sie alsdenn durch ein Wörterbuch hierinn viel Nutzen stiften. Aber der Gebrauch ist ein schnelleres und kräftigeres Mittel. Wir müssen die Verbesserung des Wolklanges der Sprache von Schriftstellern erwarten, die allgemeinen Beyfall finden.

Hier zeiget sich die Wichtigkeit blos ergözender und belustigender Werke der Beredsamkeit und Dichtkunst; wenn die Verfasser vorzügliches Gefühl für den Wolklang haben. Sie sind die besten Mittel den guten Klang der Sprach auszubreiten. So wenig Achtung sie bisweilen ihres Inhalts wegen verdienen, so schäzbar müssen sie der Nation wegen dieses Nebennutzens seyn. Einem blos ergözenden Schriftsteller liegt ob, mit äusserster Sorgfalt wolklingend zu schreiben; weil darin sein Hauptverdienst besteht. Es ist so gar billig, daß man die Dichter die ein vorzüglich feines Ohr haben, und sich dem äusserst mühesamen Geschäft, den höchsten Wolklang zu suchen, unterziehen, durch Beyfall ermuntere; weil die Sprache durch sie in einer ihrer schäzbarsten Eigenschaften gewinnet.

Hier ist, glaube ich, auch der Ort anzumerken, daß blos in Rüksicht auf den Wolklang der Worte, die Einführung fremder, anstatt einheimischer Wörter, nicht nur erlaubt, sondern verdienstlich sey. Haben wir für gewisse nicht unwichtige Begriffe eigenthümliche Wörter von schlechtem Klang, und ist ihnen gar nicht aufzuhelfen, so sollte man sie, so oft es angeht, gegen fremde, wolklingende vertauschen, und sie blos der gemeinen Rede überlassen. So möchte ichs, um ein Beyspiel zu geben, wol leiden, daß das Wort Gerücht für immer gegen Fama vertauscht würde; und so könnte man mit viel andern auch noch verfahren. Darin ist Hr. Ramler allen nach ihm folgenden Dichtern mit seinem Beyspiel vorgegangen.

Gut würd es auch seyn, wenn die, welche die neu herauskommenden Schriften des Geschmaks der Nation ankündigen, besondere Aufmerksamkeit auf den Wolklang richteten, und allemal das Neue und Vorzügliche was sie hierüber bemerken, anzeigten. Unsre Sprach ist darin noch großer Verbesserung fähig. Man sollte darum diejenigen, die den Klang eines Worts durch Weglassung, oder Aendrung irgend eines Buchstabens verbessern, nicht tadeln, noch sie einer Uebertretung der grammatischen Regeln beschuldigen, sondern ihnen viel mehr Dank dafür wissen. Dadurch haben die Italiäner ihre Sprache so wolklingend gemacht, als sonst keine neuere Sprache ist. In Deutschland würde der eines critischen Verbrechens schuldig erklärt werden, der sich unterstünde mit einem deutschen Worte eine solche Veränderung vorzunehmen, als die ist, da der Italiäner Fiamma, Fiume, anstatt Flamma, Flume, gesetzt hat. Will man aber dergleichen Dinge nicht erlauben, so kann auch der Klang der Sprache nicht zu einer gewissen Vollkommenheit kommen.

Die Dichter, denen unsre Sprach in diesem Stük am meisten zu Danken hat, sind unstreitig Klopstok und Ramler. Man hat den leztern sehr ernstlich getadelt, daß er eigenmächtig in andrer Dichter Arbeit viel geändert habe. Es gehört nicht hieher, die Rechtmäßigkeit dieser Sache zu untersuchen; aber dieses kann hier gesagt werden, daß ich es für ein sehr verdienstliches Werk halten würde, wenn Hr. Ramler gewisse sehr gute Gedichte die nicht wolklingend genug sind, nach seiner Art umarbeiten, und anstatt schlechter Worte wolklingende nehmen wollte,

wenn sie auch griechischer, oder noch fremderer Abkunft wären. Wem damit gedient wäre den Dichter in seiner Sprache zu lesen, der könnte ihn darum noch immer bekommen.

Klarheit.

(Schöne Künste.)

Wir nennen den Gegenstand unsrer Vorstellung klar, wenn wir ihn, im Ganzen genommen, so bestimmt und so kenntlich fassen, daß es uns leicht wird, ihn von jedem andern Gegenstand zu unterscheiden. Von der Deutlichkeit ist die Klarheit darin unterschieden, daß diese den Gegenstand nur im Ganzen kenntlich macht, da bey jener auch das besondre und seine einzele Theile klar sind.

Die Klarheit eines Gegenstandes würkt auf mehr als einerley Art so vortheilhaft auf die Vorstellungskraft, daß sie bey der Theorie der schönen Künste in mehrern Betrachtungen wichtig wird. Jeder Gegenstand, der bestimmt soll gefaßt werden, muß die gehörige Klarheit haben; und so ist sie ihm auch nöthig, wenn man ihn mit Vergnügen sehen soll. Dann der menschliche Geist hat einen unauslöschlichen Hang, die Sachen auf die er einmal seine Aufmerksamkeit gerichtet hat, klar zu sehen. Wenn man nicht klar (oder wie man es zu nennen pflegt, deutlich genug) mit uns spricht; wenn man uns etwas zeiget, das wir aus Mangel des Lichts nicht klar genug sehen können; so werden wir dadurch in merkliche Unruhe gesetzt. Also müßte schon deswegen allein jeder Gegenstand des Geschmaks, den uns die Künste vorstellen, hinlängliche Klarheit haben.

Jedes Werk der schönen Künste, und jeder Haupttheil, der schon für sich eine bestimmte Würkung thun soll, muß, wo nicht, wie von hellem Sonnenschein, doch wie von vollem Tageslicht beleüchtet werden. Hier hat der Künstler zweyerley Dinge zu überlegen: er muß dem ganzen Werk, in so fern es sich auf einmal fassen läßt, hinlängliche Klarheit geben, und denn jedem Theile desselben besonders, den Grad der Klarheit, der ihm zukommt. Ein Werk, das im Ganzen nicht Klarheit genug hat, ist bey allen Schönheiten einzeler Theile, als eine Sammlung von Trümmern anzusehen. Welcher wahre Kenner wird ein Gemählde, das im Ganzen nichts verständliches vorstellt, darum, daß hier und da eine schöne Figur, oder eine schöne Gruppe könnte herausgeschnitten werden, für ein schönes Gemähld ausgeben?

Aber wie muß man die Klarheit des Ganzen beurtheilen? und worauf hat der Künstler zu sehen, um sie zu erreichen? Was ist in einem Werk der schönen Künste Klarheit des Ganzen?

Am leichtesten ist diese Frage bey einem Gemählde zu beantworten, und von dieser Gattung kann die Antwort auch auf Werke andrer Gattungen angewendet werden. Die horazische Maxime ut pictura poesis, kann auf alle Künste ausgedähnt werden. Also, wenn zeiget ein Gemählde Klarheit im Ganzen?

Unstreitig alsdenn, wenn ein verständiger Beurtheiler seinen Inhalt, aus dem, was vor ihm liegt bestimmt erkennt; wenn er nach hinlänglicher Betrachtung des Werks seinen Inhalt erzählen, das Hauptintresse, worauf alles ankommt, bemerken, jeden Haupttheil nennen, und sagen kann, wie er mit dem Ganzen zusammenhängt, und was er zum Ganzen würkt. Nach diesen wenigen Begriffen ist es leicht, jedes Werk in Ansehung der Klarheit des Ganzen zu beurtheilen. Wenn wir ein Heldengedicht lesen, oder ein Drama sehen, so dürfen wir nach Vollendung desselben nur versuchen, ob wir diese Fragen beantworten können. Was für eine Handlung war dieses, wodurch veranlaset, und was war der Ausgang? Wie kam es, daß die Sachen diese Wendung nahmen? Was hat dieser, und der von den handelnden Personen, zu der Sache beygetragen? Woher entstuhnd diese, und diese Veränderung in der Lage der Sachen? Wenn wir uns dergleichen Fragen beantworten können, und wenn uns dünkt, wir sehen die ganze Handlung von Anfange bis zum Ende, nach allen Hauptumständen und Hauptpersonen, wie ein helles Gemählde vor Augen; so fehlt es dem Gedichte nicht an Klarheit im Ganzen.

Hören wir ein Concert, oder ein anderes Tonstük, so dürfen wir nur Achtung geben, ob wir empfinden, daß Gesang, Harmonie und Bewegung mit den Aeusserungen einer bekannten Leidenschaft, oder Empfindung übereinkommen; ob sie sich durch das ganze Stük allmählig verstärkt, oder ob sie bey demselben Grade der Stärke verschiedene Wendungen annihmt, wobey wir aber immer dieselbe Leidenschaft, oder Empfindung sprechen hören.

Hat dieses statt, so ist das Concert im Ganzen klar und verständlich genug.

Sehen wir ein Ballet mit aller Aufmerksamkeit eines Liebhabers, ohne hernach sagen zu können, was es vorstellt; was für Empfindungen die Personen dabey geäussert; was für Intresse sie überhaupt und jeder besonders dabey gehabt; durch was für einen Geist getrieben, sie so ausserordentliche Wendungen und Gebehrden gemacht haben: so lasset uns dreiste sagen, dieses Ballet sey unverständlich, und der Erfinder habe ihm die nöthige Klarheit nicht zu geben gewußt.

Es ist für den Künstler äusserst wichtig, seinem Werk im Ganzen, die höchste mögliche Klarheit zu geben, ohne welche das Werk des größten Genies, keinen großen Werth hat. Hierüber wär ungemein viel zu sagen: aber wir können nur das Vornehmste kurz anzeigen.

Der Künstler untersuche genau, nachdem er den Plan oder Entwurf seines Werks gemacht hat, ob er nun einen genau bestimmten und klaren Begriff von demselben habe; ob die vor ihm liegenden Theile so zusammenhangen, daß das Ganze, was er vorstellen will, würklich daraus erwächst. Will er sicherer seyn, sich in seinem Urtheile nicht zu irren; so lege er den Entwurf, so kurz gefaßt, als es möglich ist, einem Freund vor, und befrage ihn, ob das was er sieht, ihm einen hellen und wolbestimmten Begriff, von dem Werk gebe. So lange in dem Plan oder Entwurf des Werks, die geringste Ungewißheit bleibet, oder wenn er nicht in wenig Worten, jedem nachdenkenden Menschen, deutlich kann angezeiget werden, so ist es mit der Klarheit des Ganzen noch nicht richtig.

Hiernächst befleißige er sich, seinem Plan, nach Maßgebung des Reichthums der Materie, die höchstmögliche Einfalt zu geben. Die Hauptmittel hiezu, sind anderswo an die Hand gegeben worden. (*) Denn beobachte er die Maximen der besten Anordnung und Gruppirung: insonderheit wenige große Massen, die wol zusammenhangen, und deren jede wieder ihre untergeordneten Gruppen habe. (*) Hierauf bezeichne er jede Hauptgruppe, nach Maaßgebung ihrer Wichtigkeit ausführlicher, größer, nachdrüklicher, als die weniger wichtigen; die Nebensachen bezeichne er flüchtig, und nur überhaupt, daß sie mehr angezeiget, als ausgeführt seyen.

(*) S. Einfalt. 1 Th. S. 297.

(*) S. Anordn. Gruppe.

Hat der Künstler dieses beobachtet, so wird es seinem Werk im Ganzen gewiß nicht an Klarheit fehlen; jeder verständige Kenner wird bestimmt fassen, was er mit dem ganzen Werk hat sagen wollen.

Unter den grössern Werken der Dichtkunst hat die Aeneis den höchsten Grad der Klarheit im Ganzen. Der ganze Plan läßt sich sehr leicht übersehen, und auf welche besondere Stelle dieses reichen Gemähldes man sieht, da erblikt man den Helden, entdeket den Zwek seiner Unternehmungen, die Schwierigkeiten, die er bereits überwunden, und die er noch zu überwinden hat. Die Ilias hat im Ganzen weniger Klarheit, obgleich der Plan auch ganz einfach ist. Aber das Werk hat noch viel von der rohen Natur, und ist nicht in so wenig große Massen geordnet, als die Aeneis; die Zahl der einzelen Gruppen, die keiner grössern Masse untergeordnet sind, ist fast unermeßlich. Man bewundert Homer als ein mächtiges, unerschöpfliches, alles umfassendes Genie, und Virgil, als einen feinen Künstler. Von unsern deutschen Epopöen hat der Meßias in diesem Stück mehr von der Ilias, die Noachide mehr von der Aeneis; aber bey der Klarheit hat diese Epopöe den Fehler, daß in dem Plan etwas unbestimmtes bleibt, da es nicht klar genug in die Augen fällt, ob die Vertilgung der Sünder, oder die Rettung der Noachiden die Hauptsach sey.

In dem Trauerspiel hat Sophokles wegen der grössern Einfalt des Plans, im Ganzen mehr Klarheit, als Euripides; in der Ode Horaz mehr, als Pindar; in der Rede Demosthenes mehr, als Cicero. In Gemählden sind Raphael und Corregio in diesem Stük die größten Meister, und in der Musik Händel. In der Baukunst muß man vorzüglich die Alten zu Mustern nehmen, und unter den Neuern lieber die ältern Italiänischen, als die Französischen Baumeister.

Eben die Mittel, wodurch die Klarheit im Ganzen erhalten wird, dienen auch sie jedem einzeln Theile zu geben. Der Künstler muß jeden kleinern Theil in der größten Klarheit denken, und hernach für das, was er so denkt, einen hellen Ausdruk suchen. Wer sich nicht jedes Schritts, den er thut bewußt ist; wer nicht auf jeder Stelle seines Werks genau sagen kann, was das seyn soll, was er da zeichnet, oder sagt; wem dieser Gegenstand nicht wie ein wol erleuchtetes Bild vor Augen liegt, der läuft allemal Gefahr etwas unverständliches hin=

hinzusetzen. Nur die hellesten Köpfe können gute Künstler seyn; die sich bey jeder nur einigermaaßen wichtigen Vorstellung verweilen, um sie bestimmt, und in völligem Lichte zu fassen. Jeder Mensch von einigem Genie, und ein wahrer Künstler mehr, als andre, beobachtet alles, was ihm vorkommt, wird mehr oder weniger davon gerührt, macht seine Betrachtungen darüber. Der große Haufe, der sich von seinen eigenen Vorstellungen, oder Empfindungen nie Rechenschaft giebt, überläßt sich dabey dem zufälligen Genuß dessen, das ihm vorkommt: aber der nachdenkende Mensch will wenigstens das Vornehmste davon genau bemerken; er verweilet dabey, frägt sich selbst, was das ist, das er sieht; wohin das ziehlt, was er denkt; woher das kommt, was er empfindet. Daraus entsteht die Bemühung alles klar zu sehen; er verläßt keine Vorstellung eher, bis er sie genau gefaßt hat. Scheinet sie ihm wichtig, so giebt er sich die Mühe länger dabey zu verweilen, sie von mehrern Seiten zu betrachten; sie zu bearbeiten, und ruhet nicht eher, bis er sie in der höchsten Klarheit und Einfalt gefaßt hat.

Wer so mit seinen eigenen Gedanken verfährt, der bekommt das Licht in seine Seele, ohne welches er andere nicht erleuchten kann. Das größte Genie ist hiezu nicht hinlänglich, wenn es nicht vorzüglich mit dem, was man im engsten Sinne Verstand und Urtheilskraft nennt, verbunden ist. Ohne lang anhaltende Uebung entwikeln sich die Anlagen, die man von Natur dazu bekommen hat, nicht. Darum ist die Erlernung der Wissenschaften, oder in Ermanglung dessen, ein beständiger Umgang mit den hellesten Köpfen, für den Künstler eine höchstwichtige Sache. Der Verstand ist von allen Eigenschaften der Seele unstreitig der, welche sich am langsamsten entwikelt. Darum kann man nicht zu viel dafür thun. Der größte Theil der Menschen behilft sich Lebenslang mit confusen Vorstellungen.

Hat der Künstler sich selbst klarer Vorstellungen versichert, ist er sich dessen, was er zeichnen, oder auf andre Weise vorbringen will, in dem Maaße bewußt, daß er sagen kann, was er eigentlich vorstellen soll, zu welcher Art der Dinge es gehöret, und was es damit auszurichten gedenket; alsdenn kann er auf den Ausdruk und die richtige Zeichnung der Sache denken.

Dieses kann keine große Schwierigkeit mehr haben, nachdem man einmal auf das bestimmteste weiß, was man sagen oder vorstellen will. Doch muß jede einzele zusammengesezte Vorstellung mit eben der Vorsicht behandelt werden, wie das Ganze. Man sieht Gemählde von Holländischen Meistern, wo nicht nur jede Gruppe, sondern jede Figur, auch wol jeder einzele Theil einer Figur in Zeichnung, Perspektiv, Haltung und Colorit eben so vollkommen, als ein ganzes Gemählde behandelt worden. Dadurch bekommen solche Gemählde auch in den kleinesten Theilen die höchste Klarheit. So muß man auch in andern Künsten verfahren. Der Redner muß jede einzele Periode besonders bearbeiten, so wie die ganze Rede; nur mit dem Unterschied, daß das Einzele nicht die höchste absolute Klarheit, sondern den Grad derselben haben muß, der sich für den Ort und die Stelle und die Wichtigkeit der Sache schiket. Nach diesen Verhältnissen, muß das, was man zu sagen hat, durch mehr oder weniger allgemeine, oder durch mehr oder weniger besondere individuelle Begriffe ausgedrükt werden. Je allgemeiner die Begriffe und Ausdrüke sind, je weniger relative Klarheit bekommt der Gedanken, und der besonderste Ausdruk, der blos auf einen einzelen Fall zu gehen scheinet, hat die höchste relative Klarheit. So hat, um nur ein Beyspiel zu geben, die Aesopische Fabel, in so fern sie einen einzeln Fall erzählt, eine unendlich grössere Klarheit, als die in allgemeinen Ausdrüken, und durch allgemeine Begriffe vorgetragene Lehre, die darin enthalten ist.

Daraus folget überhaupt, daß der richtige Grad der relativen Klarheit erst alsdenn erhalten wird, wenn nach Maaßgebung des Lichts, darin eine Vorstellung stehen soll, mehr oder weniger allgemeine Begriffe und Ausdrüke zur Vorstellung der Sache gebraucht werden. Wenn man z. B. sagt, daß die Zeit die Trauer über einen verstorbenen Gemahl lindert, so hat der Gedanken, weil er in allgemeinen Ausdrüken abgefaßt ist, sehr viel weniger relative Klarheit, als wenn man mit La Fontaine sagt:

Entre la veuve d'une année
Et la veuve d'une journée
La difference est grande. (*)

(*) in der Fabel la jeune Veuve.

Und wenn man sagt; nach einiger Zeit der Trauer, haben sich die verliebtern Vorstellungen von allerhand

hand Art wieder eingefunden; so hat dieser Gedanken wegen der allgemeinen Ausdrüke bey weitem nicht die Klahrheit, als wenn eben dieser Dichter sagt:

En attendant d'autres atours
Toute la bande des Amours
Revient au colombier. (*)

(*) Eben daselbst.

Hat der Künstler den Gedanken deutlich gefaßt, so suche er vor allen Dingen ihn in der höchsten Einfalt zu sehen, und lasse ihm nichts, als das Wesentliche. Erst, wenn er ihn in dieser einfachen Gestalt gefaßt hat, kann er, nach dem Bedürfniß der Sache, Nebenbegriffe hineinbringen, und genau in Acht nehmen, daß diese nicht heller, als die wesentlichen hervorleuchten. Man läuft allemal Gefahr einem Gedanken seine Klarheit zu benehmen, wenn man zu viel Nebenbegriffe einmischt; darum muß nur das Nöthigste da seyn, und alle Nebensachen, müssen mehr durch Allgemeine, als durch besondere Begriffe bezeichnet werden.

Auch die Kürze des Ausdruks, wenn nur alle wesentliche Begriffe da sind, befördert die Klarheit, weil dadurch die Aufmerksamkeit weniger getheilt wird. Nach der Einfalt des Gedankens, ist die Kürze des Ausdruks die schäzbarste Eigenschaft desselben. (*)

(*) S. Kürze.

Hiernächst hat man auch auf die Anordnung und Wendung einzeler Gedanken zur Beförderung der Klarheit zu denken. Aus eben denselbigen Begriffen, in denselben Ausdruk eingekleidet, kann ein mehr oder weniger heller Gedanken entstehen. Es lassen sich darüber keine besondere Regeln geben. Wem daran gelegen ist, diesen Theil der Kunst recht zu studiren, dem rathen wir, bey jedem Gedanken von besonderer Klarheit, den er bey großen Schriftstellern antrift, Versuche zu machen, die Begriffe anders zustellen, um zu fühlen, was die Anordnung zur Klarhrit thut. Billig sollten die Lehrer angehender Redner ihre Schüler fleißig darin üben, daß sie Perioden, die etwas verworren sind, ihnen vorlegten, und sie die beste Anordnung zum klaren Ausdruk, heraussuchen liessen. Wo irgend ein besonderer Theil der Kunst große Uebung erfordert, so ist es dieser.

Auch die Uebergänge von einem Gedanken zum andern, die eigentlichen Verbindungswörter (Conjunktionen) oder Redensarten, die ihre Stelle vertreten, tragen ungemein viel zur Klarheit bey. Mit einem einzigen Wink geben sie uns zu verstehen, ob das Nachstehende eine Folge, oder eine Erweiterung, oder eine Erläuterung des Vorhergehenden sey, oder in was für einen andern Verhältnis es damit stehe; oder sie erinnern uns, die Aufmerksamkeit auf etwas neues anzustrengen. An dergleichen Verbindungen ist die griechische Sprach ungemein reich, und unter den Neuern haben die französischen Schriftsteller es in diesem Theil am weitesten gebracht. Weßwegen wir das fleißige Studium derselben den Deutschen, denen es vor kurzem in diesem Stük noch sehr gefehlt hat, bestens empfehlen. In der schweeren Kunst der Rede ist kaum etwas, woran man den sehr hell und bestimmt denkenden Kopf leichter entdekt, oder vermißt, als dieses.

Ueber die Wahl der Wörter, wär in Ansehung der Klarheit noch sehr viel zu sagen, der eigentlichste und bestimmteste Ausdruk ist zur Klarheit allemal der Beste. Muß man aber um die Sache ganz nahe vor das Gesicht zu bringen, sich des figürlichen Ausdruks, oder gar der Bilder und Gleichnisse bedienen, so müssen diese im höchsten Grade bestimmt und hell seyn.

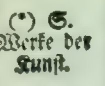
Daß auch der Wolklang zur Klarheit der Rede viel beytrage, ist schon in dem vorhergehenden Artikel erinnert worden.

Es ist vorher angemerkt worden, daß im Ganzen genommen, die Ilias weniger Klarheit, als die Aeneis habe; aber in einzeln Theilen kann Homer, als das erste Muster der Klarheit angeführt werden. Für die Beredsamkeit, müssen Demosthenes, und in dem einfachesten Vortrag Xenophon vor allen andern studirt werden. Von unsern einheimischen Schriftstellern, können wir in Ansehung des klaren prosaischen Vortrags Wieland, Lessing und Zimmermann, als die ersten claßischen Schriftsteller empfehlen.

Kleidung.

(Zeichnende Künste. Schauspiel.)

Da in den Werken der schönen Künste alles, bis auf die Kleinigkeiten mit Geschmak und Ueberlegung muß gemacht seyn, damit nirgend etwas anstößiges, oder nur unschikliches darin vorkomme (*); so muß auch überall, wo man uns Personen für das Gesichte bringt, die Bekleidung derselben von dem Künstler in genaue Ueberlegung genommen werden. Darum macht die gute Wahl der Kleidung einen Theil


(*) S. Werke der Kunst.

Theil der Wissenschaft aus, die sowol zeichnende Künstler, als Schauspieler besitzen müssen.

Umständlich wollen wir uns hier über diesen Punkt nicht einlassen; weil ein paar allgemeine Grundsätze hinlänglich scheinen einem verständigen Künstler über diese Sache das nöthige Licht zu geben. Die Kleidung muß überhaupt nach Beschaffenheit der Umstände schön und schiklich seyn.

Um uns nicht in eine vielleicht ganz unnüze Speculation über das, was in der Kleidung absolut schön seyn könnte, einzulassen, wollen wir über den Punkt des Schönen in der Kleidung nur so viel anmerken, daß darin nichts offenbar ungereimtes, unförmliches und unnatürliches seyn müsse. Daß es dergleichen Fehlerhaftes in Kleidern gebe, beweisen verschiedene Moden in denselben, die nur ein völliger Mangel des Geschmaks kann eingeführt haben. Schuhe mit ellenlang hervorstehenden Spitzen, wie vornehme Frauen in dem XIII und XIV Jahrhundert trugen, sind doch eine absolute Ungereimtheit. Und in diesem Falle befinden sich die steiffen und weit heraussstehenden Halskragen, womit an einigen Orten, Magistratspersonen und Geistliche prangen; nicht weniger verschiedene feyerliche Kleidertrachten des weiblichen Geschlechts, die in einigen Reichsstädten und an verschiedenen Orten in der Schweiz aus den alten Zeiten der Barbarey nicht nur übrig geblieben, sondern durch neue Zusätze noch abgeschmakter gemacht worden sind. Ueberhaupt rechnen wir hieher alles, was der menschlichen Gestalt, die von allen sichtbaren Formen die schönste ist, ein unförmliches ekigtes Ansehen giebt. Der Künstler muß jede Kleidung verwerfen, die die natürliche Schönheit der menschlichen Gestalt verstellet; und die Verhältnisse der Theile völlig verderbt, wie z. E. den Kopfputz, der den Kopf noch einmal so groß macht, als er ist; die ungeheure Fischbeinröke, die dem obern Theil des Körpers, der in der Natur doch die grössere Hälfte ausmacht, zu einem kleinen und unansehnlichen Theile des Ganzen macht. Eben diese Regel schließt von der Kleidung alles steife und ungelenkige aus, weil es eine der größten Schönheiten des Körpers ist, daß er überall gelenkig, und zu unendlich mannigfaltigen Wendungen geschikt ist. Diese Fehler vermeiden in ihren Kleidungen Personen von Geschmak, es sey daß sie sonst nach chinesischer, türkischer oder europäischer Art sich kleiden.

Man schreibet sonst den Künstlern vor, daß sie sich in ihren Vorstellungen nach dem Ueblichen, oder dem sogenannten Costume richten sollen; und es ist gut, daß sie es bis auf einen gewissen Grad beobachten: aber wo die Mode einen völlig verkehrten und der Natur geradezu entgegenstreitenden Geschmak anzeiget, müssen sie das Uebliche verbessern. (*)

(*) S. Ueblich.

Ungereimte Kleidungen, kann man dem Künstler nur in dem einzigen Fall erlauben, wenn er die Personen nach dem Zwek seiner Arbeit lächerlich vorzustellen hat, und die Kleidung gerade eines der Mittel ist, das wesentlich dazu gehört. Aber auch in diesem Falle muß die Sache nicht zu sehr ins Abgeschmakte getrieben werden, wie es die Schauspieler bisweilen thun. Ganz verrükte Köpfe, die man überall ins Tollhaus setzen würde, sind bey keinerley Gelegenheit ein Gegenstand des Spotts; und darum muß auch die Narrheit in der Kleidung nicht übertrieben werden, damit sie nicht ekelhaft werde, da sie nur lächerlich seyn soll. Es ist um so viel nöthiger, daß die, welche die Aufführung der Schauspiele anordnen, dieses ernstlich bedenken; da es nur gar zu gewöhnlich ist, das ganz Alberne und Abgeschmakte an die Stelle des blos Lächerlichen gesetzt zu sehen. Dadurch aber verfehlt man seinen Zwek ganz.

Die Schiklichkeit der Kleidung erfordert mehr Nachdenken, als ihre Schönheit. Die Kleider unterscheiden vielfältig den Stand und die Würden der Personen, und selbst die Geschäfte, oder die Handlung darin sie begriffen sind. In der ganzen Welt ist man bey Feyerlichkeiten anders gekleidet, als bey häuslichen Verrichtungen, und der Mahler würde eine Narrheit begehen, der einen im Krankenbette liegenden König, mit Krone und Zepter vorstellte, wie bisweilen von Künstlern, die ausser der Kunst keinen Verstand zeigen, geschehen ist. Etwas von dieser Unschiklichkeit, ist auch aus der ehemaligen Barbarey des Geschmaks hier und da in Schauspielen übrig geblieben, wo man noch bisweilen vornehmere Personen in völlig feyerlichem Staat sieht, da sie kaum aus dem Bette aufgestanden sind, und nun blos häusliche Verrichtungen haben. Die Schauspieler sollen bedenken, daß dergleichen Ungereimtheiten die Täuschung so völlig aufheben, und dem feinen Theil ihrer Zuschauer so anstößig sind, daß die ganze Würkung, die ein

Drama haben sollte, dadurch völlig gehemmet wird. Einige Schauspieler scheinen zu glauben, daß in dramatischen Stücken von einiger Würde, die Personen nie anders, als in gewissem Staat erscheinen können. In der That ist es ein zarter Punkt, das völlig Natürliche mit einiger Würde zu verbinden. Wir wollen auch nicht sagen, daß man auf der Bühne jemand so natürlich im Bette liegen lasse, wie er es etwa in seiner Schlafkammer gewohnt ist. Aber auch die allergewöhnlichste Hauskleidung kann mit Anständigkeit und Würde verbunden seyn; wenn nur der, der diese Sachen angiebt ein Mann von Nachdenken ist und einige Kenntnis der Welt hat.

Zu dem Schiklichen können wir auch das rechnen, was von dem Ueblichen charakteristisch ist. Darauf hat der Künstler vorzüglich Acht zu geben. Der Mahler ist ofte in Verlegenheit seine Personen bestimmt zu bezeichnen; und da kommt ihm das charakteristische der Kleidung sehr zu statten. Es giebt ganze Kleider, einzele Theile, so gar Farbe des Gewandes, besondere Arten des Schmuks, die völlig charakteristisch sind, und sogleich den Stand, oder die Würde, oder eine ganz besondere Verhältnis derselben, oder eine ganze Handlung genau bezeichnen. Diese muß der Künstler, aus der alten und neuen Geschicht und von mehrern Nationen kennen. Aber dieses schlägt schon in das Ueblichen ein. (*)

(*) S. Ueblich.

Dem zeichnenden Künstler empfehlen wir zum fernern Nachdenken über diese Materie ein aufmerksames Lesen, dessen, was der Herr von Hagedorn über diese Materie mit großer Gründlichkeit angemerkt hat. (*) Von der besondern Behandlung der Kleidung, und der Kunst sie gut zu legen und zu falten ist in einen besondern Artikel gesprochen worden. (**)

(*) Betrachtung. über die Mahlerey. II Buch 1 Absch. im 16 und 17 Cap.

(**) S. Gewand.

Klein.

(Schöne Künste.)

Man hat in der Theorie der schönen Künste zwey Arten des Kleinen zu betrachten, die eine ist ihrem Zwek zuwider und verwerflich; die andre ist angenehm und gehört zu dem guten ästhetischen Stoff. Jene entsteht aus Mangel und Unvollkommenheit; diese hat nichts mangelhaftes.

Das verwerfliche Kleine findet sich bey Künstlern, denen es entweder an Verstand, oder an Empfindung fehlet. Aus Mangel des Verstandes kommen geringschätzige, jedem, auch nur halbklugen Menschen, einfallende Gedanken und Betrachtungen; subtile Spitzfündigkeiten, sophistische Urtheile und Witz der in bloßen Wortspielen liegt. Dahin gehören auch alle übertriebene Metaphern, alle mühesamen und doch nichtsbedeutenden Gemählde, und die ängstliche Ausbildung kleiner Umstände, alle difficiles nugæ. Aus Mangel der Empfindung und aus einem kleinen, kindischen, furchtsamen, oder phantastischen und ausschweiffenden Herzen kommen kindische Bewundrung nichtsbedeutender Dinge, niedrige Schmeicheleyen, List, der alles durch Umwege sucht und sich nie getraut gerade zu urtheilen, oder zu handeln, Prahlereyen, übertriebene Affekte sowol in dem Künstler, als in den von ihm eingeführten Personen. Es wäre sehr leicht aus dem Ovidius und aus dem Seneka Beyspiele fast jeder Art dieses Kleinen anzuführen, und auch aus einheimischen Schriftstellern könnte hiezu ein beträchtlicher Beytrag geliefert werden.

Schon aus dem, was von den Quellen des Kleinen angemerkt worden ist, erhellet, wie es zu vermeiden sey. Der Künstler muß seinen Verstand und sein Herz zum Großen bilden. An mehrern Stellen dieses Werks ist schon erinnert worden, daß zu einem guten Künstler mehr, als nur das eigentliche Kunstgenie erfodert werde; nämlich Verstand und Größe des Herzens. Wiewol nun die Natur hiezu das beste thut; so müssen doch noch Erfahrung und Uebung dazu kommen. Um also das Kleine zu vermeiden, muß der Künstler sich aus der Sphäre der Menschen bey denen noch Unwissenheit, Vorurtheile und die gemeinesten Schwachheiten herrschen, in eine höhere Sphäre empor schwingen; er muß genaue Bekanntschaft mit dem Menschen haben, die durch Vernunft und große Gesinnungen weit über dem niedrigen Kreis des großen Haufens, gleichsam in einer reinern Luft leben.

Schon in früher Jugend sollte der künftige Künstler mit den Hülfsmitteln bekannt werden, wodurch er zu einer gründlichen Kenntnis der Welt und der Menschen alter und neuer Zeiten gelangen kann. Durch einen fleißigen Gebrauch dieser Hülfsmittel muß er sich eine genaue Bekanntschaft mit den größten und besten Menschen aller Zeiten erwerben. Die Geschichte der Völker und die Beobachtung seines Zeitalters muß ihn lehren, was in dem Genie und Charakter der Menschen klein, oder groß ist. Da-

Dadurch muß er zu einer solchen Kenntnis seiner selbst kommen, daß er beurtheilen kann, ob seine Art zu denken und zu empfinden über die gemeine Art des großen Haufens erhaben ist. Durch diese Mittel muß er ein solcher Beurtheiler und Kenner der Menschen werden, daß er auch das Kleine im Denken und Empfinden, was seinen Zeitgenossen noch anklebet, zu bemerken im Stande sey.

Die andere Gattung des Kleinen, das unter den guten ästhetischen Stoff aufgenommen zu werden verdienet, ist eine Art des Schönen, die Cicero übersehen hat, da er nur von zwey Arten spricht. (†) Der einen Art legt er männliche Würde, der andern weibliche Annehmlichkeit bey. Diese Vergleichung hätte ihn auf die dritte Art führen sollen, die er mit Anmuthigkeit und Artigkeit des kindischen Alters hätte vergleichen können. Vielleicht hat ihn das Ansehen des Aristoteles verhindert, diese Art zu bemerken; weil dieser philosophische Kunstrichter sagt, daß das Kleine nicht schön seyn könne. Fürnehmlich hat die Natur nur dem Guten Schönheit beygelegt, damit es uns desto sicherer reize, aber sie findet sich auch schon in der Blüthe des Guten. Die Schönheit der Blumen ist blos Annehmlichkeit, und so ist die Schönheit des Kindes.

Zu dieser Gattung rechnen wir alles blos Angenehme, das sonst zu keinem andern Genuß bestimmt ist, keine Begierde reizt, keine von den würksamen Nerven der Seele rühret, nichts als eine sanfte in sich selbst begränzte Empfindung erweket. Dieses ist also das Kleine, dessen sich auch die Künste, als Nachahmerinnen der Natur bedienen.

In der Dichtkunst, rechnen wir hieher, das was die anakreontische Art unschuldiges hat; alle kleine auf unschuldigen Scherz und Vergnügen abziehlende Lieder; in der Mahlerey die Blumen und Fruchtstüke, artige Landschaften; Vorstellungen gesellschaftlicher Ergötzlichkeiten u. d. gl.; in der Musik alles blos Angenehme und sanft Einwiegende, das sonst keinen leidenschaftlichen Charakter hat, und verschiedene der gesellschaftlichen Tänze von ebem diesem Charakter; in der Baukunst, alles was zur Annehmlichkeit unsrer Wohnungen veranstaltet wird. Diese ganze Gattung hat keinen andern Zwek, als Anmuthigkeit und sanftes Vergnügen. Sie ist weniger schätzbar, als die höhern Arten des Schönen, aber darum nicht zu verachten. Man muß sie zur Erholung des Gemüths brauchen, das immer gewinnt, wenn es anstatt in völliger Unthätigkeit zu seyn, angenehme Eindrüke von sanfter Art genießt. Das Große dienet zur Erwekung, das Kleine zur Besänftigung der Leidenschaften; jenes zur Stärkung, dieses zur Milderung des Gemüths. Ehemals hatten die Großen in Rom die Gewohnheit ganz kleine Kinder von schöner Bildung, die nakend in ihren Zimmern spielten, zu halten, um sich an der kindischen Anmuthigkeit zu ergötzen. Solche sanfte unschuldige Gegenstände mögen doch bisweilen die durch so manche Unruh und Sorge halb verwilderten Gemüther dieser Herren der Welt, auf eine Zeitlang besänftiget haben.

Es gehört ein besonderes Genie dazu, das Kleine in den Werken des Geschmaks gut zu behandeln, und man hat vielleicht in jeder andern Gattung mehr vollkommene Muster, als in dieser. Wer nicht einen feinen zärtlichen Geschmak, eine für jeden sanften Eindruk empfindsame Seele hat, würde sich vergeblich in dieses Feld wagen. Ernsthafte nach großen Gedanken und Empfindungen strebende Seelen, müßten in einer ausserordentlichen Gemüthsruhe seyn, um das Schöne im Kleinen zu erreichen. Es würde einem Michael Angelo leichter gewesen seyn, ein Gemählde vom Weltgericht, als ein schönes Blumenstük zu verfertigen. Doch sehen wir an dem Beyspiel des großen Shakespear, daß diese beyden Gemüthslagen, die zum Großen und zum Kleinen tüchtig machen, bisweilen mit einander abwechseln. Man hat ehedem geglaubt, daß das Genie der Deutschen für die kleine Schönheit zu rohe sey. Aber diesen Vorwurf haben sie durch die That von sich abgelehnt. Schon Hagedorn hat fürtrefliche Lieder in dieser Gattung; nach ihm haben Gleim, und neulich Jacobi und einige andere bewiesen, daß das deutsche Genie auch hierin andern nichts nachgebe.

Aber das Vergnügen, daß einige Kunstrichter über diese neuen Proben des feinern deutschen Witzes empfunden haben, hat sie zu weit verleitet. Sie haben nach dem Beyspiel einiger französischen Kunstrichter diesem Kleinen einen so großen Werth bey-

(†) Pulchritudinis duo sunt genera quorum in altero venustas sit, in altero dignitas; venustatem muliebrem ducere debemus, dignitatem virilem. Offic. L. I.

beygelegt, daß es scheinet sie halten es für die vornehmste Gattung, wenigstens in der Dichtkunst. Sie haben sich nicht gescheuhet, einige von unsern Dichtern, die in dem Kleinen hier und da glüklich gewesen sind, unter die größten und verdienstlichsten Männer Deutschlands zu zählen. Das heißt eben so viel, als einem guten Vergulder, oder sogenannten Staffirer, zum großen Baumeister machen. Es zeiget einen großen Mangel des Verstandes an, wenn man Dinge schätzen will, ohne das Maaß oder Gewicht, wonach sie geschätzt werden sollen, zu kennen. Wir lassen gerne dem Kleinen seinen Werth, und erkennen, daß seltene Talente dazu gehören, darin vorzüglich glüklich zu seyn. Wir sind den Künstlern im Kleinen für die Anmuthigkeit des Sonnenscheines, den sie bisweilen über unsre Gemüther verbreiten, nicht wenig verbunden; denn auch die Tugend könnte die Seele verfinstern. Aber wir können sie darum nicht für die großen Männer halten, denen wir eine männliche Art zu denken, oder die Standhaftigkeit und Rechtschaffenheit unsrer Gesinnungen zu danken haben. Diese verehren wir, als unsre Lehrer und Väter, jene lieben wir als unsre jüngere Brüder, die uns bey müßigen Stunden manches Vergnügen machen.

In der Bearbeitung erfodert das Kleine großen Fleis und den feinesten Geschmak, weil der geringste Fehler darin sichtbar wird, den man beym Großen übersieht. Die Künstler können überhaupt den ausnehmenden Fleis der holländischen Mahler für das Kleine zum Muster nehmen.

Knauff. (†) Capiteel.

(Baukunst.)

Der oberste Theil einer Säule, oder eines Pfeilers, der den Kopf, oder das oberste Ende derselben vorstellt. Wie alle wesentlichen Theile eines zierlichen Gebäudes in der Natur der Sachen ihren Ursprung haben, wovon wir anderswo Beyspiele gegeben haben (*), so hat es auch der Knauff. Vermuthlich hat man, noch ehe die schöne Baukunst entstanden ist, statt der Säulen Bäume genommen, die man zu oberst am Stamme, wo die Aeste anfangen, abgeschnitten. An dieser Stelle sind die meisten Bäume etwas knotig und diker, als am übrigen Stamm, und darum hatten auch die ersten ungekünstelten Säulen ihren Knauff. Die corinthische Säule, deren Knauff mit Blättern ausgeziehrt ist, hat ihren Ursprung vermuthlich im Orient gehabt, wo man Palmbäume zu Säulen gebraucht hat. Denn an diesen Bäumen wachsen am obersten Ende des Stammes große Blätter. Aber auch ohne diese natürliche Veranlassung der Säule einen Knauff zu geben, würde das Gefühl, sie zu etwas Ganzem zu machen, ihr einen Kopf gegeben haben. (*)

(*) S. Gebälk

(*) S. Ganz.

Darum findet man in den ältesten Aegyptischen Ueberbleibseln der noch sehr rohen Baukunst, in den ersten rohesten Versuchen der nordischen Völker, und in den Gebäuden der Chineser, denen die griechische Baukunst völlig unbekannt geblieben ist, überall den Knauff an den Säulen. Auch der oberste Theil des Knauffs, der Dekel, oder die Platte hat natürlicher Weise den Ursprung, daß man, um den Knauff vor der Näße zu verwahren und dem Unterbalken eine festere Lage zu geben, ein vierekiges Brett oben darauf wird gelegt haben.

Nachdem man angefangen hatte Geschmak in die Baukunst einzuführen, ist der blos knotige oder beblättete natürliche Knauff, verziehrt und durch den Meissel regelmäßiger gemacht worden. Daher entstunden verschiedene Formen und Größen desselben, und die Griechen, die alles, was zur Schönheit gehört, verfeinerten, setzten einige Formen und Verhältnisse derselben fest, und eigneten jeder Art der Säule, oder der sogenannten Säulenordnungen, ihren eigenen Knauff zu. Sie hatten den corinthischen, jonischen und dorischen Knauff; diesen wurden hernach der toscanische und der römische, oder zusammengesetzte (denn er ist aus Vereinigung des corinthischen und römischen entstanden) beygefüget. Also sind in der heutigen Baukunst fünf Arten der Säulen aufgenommen, deren jede ihren eigenthümlichen Knauff hat, dessen Form, Größe und Verhältnis der Theile in so ferne festgesetzt sind, daß man sie auch bey den verschiedenen Veränderungen, die bald jeder Baumeister für sich daran macht, erkennen kann. Jeder ist in dem besondern Artikel unter

(†) Der Ursprung dieser Benennung ist mir unbekannt. Vielleicht kömmt sie von dem niedersächsischen Worte **Knub**, **Knubbe**, welches ein etwas ausgewachsenes Stük Holz bedeutet. Der Knauff stellt allerdings eine an der Höhe eines Baumstammes ausgewachsene knotige Verdikung desselben vor.

unter seinem Namen näher beschrieben worden. Unser deutsche Baumeister Goldman, einer der verständigsten und scharfsinnigsten Männer in dieser Kunst, der seine Vorschriften überall aus guten Grundsätzen hergeleitet hat, setzet zweyerley Grössen für die verschiedenen Arten des Knauffs feste. In den niedrigen Ordnungen (*) giebt er der Höhe eines jedem Knauffs einen Model, in den höhern aber $2\frac{1}{3}$ Model.

(*) S. Ordnung.

K n o t e n.

(Schöne Künste.)

In der Kunstsprache wird dieses Wort insgemein gebraucht, um in der epischen und dramatischen Handlung eine solche Verwiklung zu bezeichnen, aus welcher beträchtliche Schwierigkeiten entstehen, wodurch die handelnden Personen veranlasset werden, ihre Kräfte zu verdoppeln, um sie zu überwinden, und die Hinternisse aus dem Wege zu räumen: Aber der Begriff muß erweitert, oder allgemeiner gemacht werden.

Wir begreiffen unter diesem Worte alles, was in der Folge der Vorstellungen über eine Sache, eine solche Aufhaltung macht, die eine Aufhäufung der zum Theil gegen einander streitenden Gedanken bewürkt, wodurch die Vorstellung lebhafter und interessanter wird, nach einigem Streit der Gedanken aber, sich entwikelt. Bey unsern Vorstellungen über geschehene Sachen, oder bey Beobachtungen und Untersuchungen, können die Begriffe so auf einander folgen, daß uns nichts reizt auf die Art wie sie auf einander folgen, oder auf die Quellen woraus sie entspringen, Achtung zu geben. Alsdenn fliessen unsre Gedanken, wie ein sanfter durch nichts aufgehaltener Strohm stille fort. Die Vorstellungskraft wird durch nichts gereizt. Findet sich hingegen in der Folge der Vorstellungen irgendwo etwas, das uns aufhält, das uns auf die Folge aufmerksam macht; wobey wir gleichsam stille stehen, um das Gegenwärtige mit dem, was folgen könnte zu vergleichen; wo wir ungewiß werden, wie die Sache fortgehen, oder wie das folgende entstehen wird; da liegt ein Knoten, wobey die Gedanken sich zusammen drängen, gegen einander streiten, bis einer die Oberhand bekommt und der Sache einen Fortgang verschaft.

Knoten sind also bey Unternehmungen, wo Hinternisse aufstoßen, die man aus dem Wege zu räumen hat; bey Untersuchungen, wo sich Schwierigkeiten zeigen, die eine neue Anstrengung des Geistes erfodern, um sich aus denselben heraus zu wikeln; bey Betrachtung der Begebenheiten, wo die würkende Ursache durch große und ungewöhnliche Kräfte, die unsre Aufmerksamkeit an sich ziehen, allmählig die Stärke bekommt, den Ausgang der Sachen zu bewürken. Ein solcher Knoten bewürkt in den bey den Sachen intereßirten Personen eine neue bisweilen ausserordentliche Anstrengung der Kräfte; bey denen aber, die blos Zeugen oder Zuschauer dabey sind, reizet er die Aufmerksamkeit und die Neugierde, wodurch die Sache weit interessanter wird, als sie ohnedem würde gewesen seyn.

In den Werken der schönen Künste hat der Knoten eben diese doppelte sehr vortheilhafte Würkung. Das Werk selbst wird dadurch reicher an Vorstellungen. Handelnde Personen z. B. strengen ihre Kräfte mehr an; ihr Genie, ihr Gemüth und ihr ganzer Charakter zeiget sich dabey in einem vollen Lichte; der Künstler hat nöthig auch sein Genie stärker anzustrengen, um Auswege zu finden: dadurch wird also für den, der das Werk der Kunst geniessen soll, alles interessanter und lebhafter. Darum ist es nöthig, daß wir über eine so wichtige Sache uns hier etwas weitläuftig einlassen.

Man hat hiebey auf drey Dinge Achtung zu geben, auf die Natur des Knotens, auf seine Knüpfung und auf die Entwiklung desselben.

Zuerst muß man auf die Beschaffenheit des Knotens Achtung geben, der bey Handlungen, oder bey Untersuchungen und dem lehrenden Vortrag vorkommen kann. Bey Handlungen kann er von zweyerley Art seyn. Erstlich kann die Handlung an sich selbst ein sehr gefährliches oder mit ausserordentlichen Schwierigkeiten begleitetes Unternehmen seyn, wodurch der Knoten sich von selbst knüpfet, indem es höchst schwer ist, der Unternehmung einen glüklichen Ausgang zu geben. Von dieser Art ist der Hauptknoten der Odyssee, wo die Heimreise des Ulysses und die Wegschaffung einer ganzen Schaar muthwilliger und zum Theil mächtiger Liebhaber der Penelope für einen einzeln Menschen ein höchstschweeres Unternehmen war. Auch gehört der Hauptknoten der Aeneis hieher; worauf der Dichter gleich Anfangs unsre Aufmerksamkeit lenket:

Tantæ molis erat Romanam condere gentem.

Je grösser der Dichter diese Schwierigkeiten zu machen weiß, je mehr Gelegenheit hat er die Fruchtbarkeit seines Geistes und die Größe seines Herzens zu zeigen. Hier liegt also die Schwierigkeit in der Bewürkung des Ausganges.

Es giebt noch eine andre Art des Knotens, der nicht von Hinternissen entsteht, die sich einer Handlung in Weg legen, sondern wo die Schwierigkeit darin liegt, daß uns die Größe der würkenden Ursachen, das Fundament, worauf sie sich stützen, deutlich vor Augen gestellt werde. Große Dinge rühren uns entweder durch den Erfolg selbst, den sie haben, oder durch die Kraft wodurch er hervorgebracht worden. Daß Leonidas mit seiner kleinen Schaar bey Thermopylä von einem unermeßlichen Heer Feinde niedergemacht worden, hat in dem Erfolg selbst nichts wunderbares; aber woher dieser kleinen Schaar der Muth gekommen, gegen eine so gar überlegene Macht zu streiten, und ihr einigermaaßen den Sieg zweifelhaft zu machen, dieses begreiflich zu machen, erfodert Kunst.

Die größte Handlung, selbst das größte Wunderwerk, reizt unsre Aufmerksamkeit nur in so fern wir die Schwierigkeit derselben einsehen, oder den Erfolg mit den Kräften vergleichen können. Die äusserste Freygäbigkeit eines Menschen, den wir für einen Goldmacher hielten, würde uns gar nicht merkwürdig scheinen. Aber eine große Freygäbigkeit an einem Menschen, den wir nicht in Ueberflus glauben, wird uns intressant, wir wollen wissen, wie er zu solchen Entschlüssen komme, die ihm natürlicher Weise sehr viel kosten müssen.

Bey Charakteren und Handlungen der Menschen, ist es nicht hinlänglich, daß man sie uns als groß vorstellt; man muß uns ihre Größe begreiflich machen, man muß uns ihre Kräfte und das Fundament, worauf sie sich stützen, sehen lassen, damit wir wenigstens einigermaaßen begreifen, wie sie zu der Höhe, die wir bewundern, aufgeschwollen sind. Dieses macht den Knoten aus, der uns die Sachen interessant vorstellt.

Er entsteht insgemein aus einem Streit der Leidenschaften, oder dem Zusammenstoß entgegenstreitender Interessen.

Von dieser Art ist der Hauptknoten in der Ilias. Es ist eine gemeine Sache, daß zwey Befehlshaber bey einem Heer sich entzweyen, und daß üble Folgen daraus entstehen. Oder, wenn man sich die Sache so vorstellen will: es war in der Begebenheit, daß Achilles und Agamemnon sich entzweyt haben, daß der erstere sich von dem Heer getrennt, daß dadurch die Griechen in Verlegenheit gekommen; daß Achilles zuletzt sich wieder ins Schlachtfeld begeben hat u. s. f. nichts Ausserordentliches: aber der Dichter hat diese Begebenheit von gemeiner Art so zu behandlen gewußt, daß dadurch eine ausserordentliche Verwiklung der Sachen entsteht. Von dieser Art ist auch der Hauptknoten in Geßners Tod Abels. Ein Bruder bringt den andern aus Haß um; hier scheinet keine Verwiklung zu seyn. Aber wodurch konnte Kain, zu einer solchen Wuth des Hasses gebracht werden? Hier entsteht ein Knoten. Der Dichter mußte hinlängliche Ursachen finden, den Haß des Mörders nach und nach anschwellen und bis zu dem entsetzlichsten Uebermaas wachsen zu lassen, der die Würkung desselben begreiflich macht. Das größte Beyspiel eines Knotens von dieser Art, ist Klopstoks Behandlung des Todes Jesu. Es ist eine gemeine Sache, daß ein Mensch unter dem Hasse seiner Feinde erliegt und unschuldiger Weise hingerichtet wird. Hier war die Schwierigkeit nicht in der Bewürkung des Ausganges der Handlung, sondern darin, daß eine gemein scheinende Sache, als die größte und wichtigste aller Begebenheit, an der das ganze Reich der Geister Antheil nihmt, vorgestellt würde.

Bey Untersuchungen und andern Gegenständen des Lehrgedichts und der Beredsamkeit hat ebenfalls diese doppelte Art des Knotens statt. Entweder liegen Schwierigkeiten wesentlich in der Sache selbst und der Redner oder Dichter hat blos darauf zu sehen, daß er sie deutlich vorstelle; oder die Sache ist an sich zwar leicht und offenbar genug, aber um die Aufmerksamkeit mehr zu reizen, muß sie durch das Genie des Redners in einem sehr wichtigen und intressanten Lichte vorgestellt werden. Der letztere Fall hat oft große Schwierigkeiten, und erfodert einem Mann von viel Genie. Man kann z. B. voraussetzen, daß bey der dritten Philippischen Rede des Cicero jeder Zuhörer schon einen Abscheu vor dem Antonius habe und geneigt sey, ihn für einen Feind des Staats zu erklären. In solchen Umständen muß der Redner den Vorstellungen schlechterdings eine neue Wendung geben, und darin einen Knoten, oder eine Aufhaltung suchen, daß er seinen Gegenstand in einem noch nicht bemerkten Lichte zei=

zeige. Hat er dieses vergeblich versucht, so bleibt ihm nichts übrig, als blos pathetisch und affektvoll zu seyn.

Diese Arten des Knotens kommen nicht nur in der Hauptsache vor, in welchem Falle man sie Hauptknoten nennen kann, sondern auch in einzelen Theilen; aber ihrer Natur nach sind sie immer einerley. In der Ilias kommen hundert einzele Begebenheiten vor, deren jede ihren besondern Knoten, von der einen oder der andern Art hat; und eben dieses macht das Gedicht so durchaus intressant.

In Ansehung der Knüpfung und Auflösung des Knotens kommt die Hauptsache darauf an, daß alle würkenden Ursachen, es sey, daß sie Schwierigkeiten veranlassen, oder sie überwinden, natürlich und wahrscheinlich seyen. Die Schwierigkeiten müssen nicht willkührlich erdichtet werden, wo keine sind, sie müssen keine große Hindrung machen, wo es leicht ist, ihnen aus dem Wege zu gehen; große Würkungen müssen nicht aus kleinen Ursachen entstehen, es sey denn, daß man deutlich sehe, wie diese kleinen Ursachen, ausserordentliche Stärke bekommen haben. Da muß vorzüglich sich der Verstand und die scharfe Beurtheilung des Künstlers, seine tiefe Kenntnis des Menschen und menschlicher Dinge zeigen. Er muß nichts geschehen lassen, ohne uns deutlich merken zu lassen, daß es nothwendig hat geschehen müssen, oder daß es aus der Lage der Sachen und dem Charakter der Personen natürlich erfolget. Es ist der Mühe werth hierüber einige besondere Beyspiele zur Erläuterung dieser wichtigen Sache, zu betrachten.

Das vornehmste Beyspiel eines wolgeknüpften und glüklich aufgelößten Knotens, haben wir in der Ilias. Der Hauptknoten, ist die Trennung des Achilles von dem Heer der Griechen. Sie entsteht auf eine sehr natürliche Weise, aus den Zwistigkeiten zwischen dem hochmüthigen und gebietherischen Oberbefehlhaber Agamemnon und dem äusserst hitzigen, trotzigen und höchsteigensinnigen Achilles, auf dessen Tapferkeit das meiste ankam. Die Entzweyung entstehet aus einer natürlichen Veranlassung, wird dem Charakter der Personen gemäß, auf das äusserste getrieben; keiner will nachgeben und Achilles, der dem Range nach weit unter dem Agamemnon ist, trennet sich von dem Heere. Dadurch werden die Griechen so sehr geschwächt, daß sie nichts mehr gegen die Trojaner vermögen. Nun entsteht die Hauptschwierigkeit. Auf der einen Seite verbindet sie Ehre, Nationalstolz, heftige Feindschaft, den ihnen angethanen Schimpf durch Trojas Umsturz zu rächen; auf der andern Seite zeiget sich ihr Unvermögen das Vorhaben auszuführen. Sie versuchen das Aeusserste; aber die Gefahr wird immer grösser; jederman erkennet, daß Achilles wieder versöhnt werden, und zum Heer zurükkehren müsse. Aber sein unüberwindlicher Zorn und Eigensinn vereitelt alle Bemühungen, die man zur Aussöhnung anwendet. Man hat das Aeusserste versucht; die Gefahr des Unterganges der Griechen ist nahe, und wie sollen sie sich nun heraushelfen? Hier scheint der Knoten unauflößlich. Aber nun fängt er an sich zu entwiklen, und auf eine sehr natürliche, und völlig ungezwungene Weise. Achilles hat einen Freund, der so gefällig und nachgebend, als er trotzig und eigensinnig ist. Dieser erhält von ihm die Erlaubnis, sich der bedrängten Griechen anzunehmen; aber er fällt im Streit. Und nun wird der heftige Achilles durch den Verlust seines Freundes auf das Aeusserste aufgebracht; jeder Nerve seiner Seele wird zur Rache gespannt; und itzt macht er den Untergang der Trojaner, wenigstens den Tod des heldenmüthigen Hektors, des vornehmsten Beschützers der Angegriffenen, zu seiner eigenen Angelegenheit. Er kehrt wüthend in dem Streit zurüke, und ihm gelinget es itzt, was er vorher so lange vergeblich gesucht hatte; er erlegt den Hektor, die Griechen bekommen die Oberhand, und die Hauptschwierigkeiten sind gehoben.

Eigentlich besteht die mechanische Vollkommenheit der Epopöe und des Trauerspiels eben darin, daß gleich von Anfang der Handlung der Knoten allmählig geknüpft, und nach und nach immer fester werde; daß dadurch eine allgemeine Anstrengung aller würkenden Kräfte entstehe, auf der einen Seite die Schwierigkeiten zu vermehren, auf der andern, sie zu überwinden, bis endlich aus natürlichen, schon in der Handlung oder in dem Charakter der Personen liegenden, aber vorher nicht genugsam erkannten Kräften, der Ausschlag sich auf die eine Seite wendet, wodurch die ganze Handlung beendiget wird.

Diese Behandlung des Knotens hat dem Dichter Gelegenheit gegeben, die handelnden Personen, jeden nach seinem Charakter und nach seiner Sinnesart, in vollem Lichte zu zeigen, seine Verstandes- und Ge-

Gemüthskräfte in völlige Würkung zu setzen, und dadurch zu zeigen, wie merkwürdige Begebenheiten aus dem Verhalten entstehen.

Man siehet hieraus, wieviel bey der Epopöe und dem Trauerspiel, auf den Hauptknoten ankommt; wie dadurch die ganze Handlung interessanter wird; wie alle würkende und gegenwürkende Kräfte auf einen Punkt vereiniget werden; wie jede handelnde Person gereizt wird, ihre Kräfte zusammen zu nehmen; wie endlich dadurch die nächsten Ursachen sich auf eine natürliche Weise zu Bewürkung einer merkwürdigen Begebenheit vereinigen.

Das Genie des Dichters findet in dem wolgeknüpften Knoten den Gegenhalt, an den es sich stemmet, um alle seine Kräfte aufzubiethen und ihnen den Nachdruk zu geben. Ohne Reizung, die von Hinternissen herkommt, zeiget sich das Genie nie in seiner Stärke. Je mehr Schwierigkeit der Dichter in der Verwiklung der Sachen findet; je stärker strenget er sich an, um sie zu übersteigen. Und darum ist man ofte dem stark verwundenen Knoten die glänzendesten Würkungen des poetischen Genies schuldig. Wenn der Knoten aus zufälligen Ursachen entstehet, und sich auch so auflöset, so wird die ganze Handlung weniger interessant. Wie sehr würde nicht das Interesse der Ilias dadurch geschwächt werden, wenn Achilles Krankheit halber, sich von den Griechen getrennt; oder wenn ein willkührlicher Göttlicher Befehl, ein Orakelspruch, ihn wieder zum Heer gebrachte hätte? Je genauer die Verwiklung und Auflösung aus dem Charakter der Personen, oder aus der Natur der Sachen selbst entsteht, jemehr gewinnt das Interesse der Handlung.

In der Noachide kommen mancherley Schwierigkeiten in der Haupthandlung vor, die, da die ganze Sache eine unmittelbare Veranstaltung der Allmacht war, sich durch Wunderwerke hätten heben lassen: aber der Dichter verwarf diesen uninteressanten Weg. Denn ein Wunderwerk höret auf interessant zu seyn, so bald man an den Begriff der Allmacht gewohnt ist. In dieser Epopöe war es darum zu thun, auf der einen Seite die gottlose Welt durch Wasser zu vertilgen, auf der andern den Stamm des menschlichen Geschlechts in der kleinen Familie des Noah zu retten.

Hier zeigten sich Schwierigkeiten in der Sache selbst und andre wußte der Dichter auf eine höchst natürliche Art zu knüpfen und wieder aufzulösen. Wie konnte die göttliche Gerechtigkeit zu einem so entsetzlichen Schluß gebracht werden? Diese Frage wird durch die abscheuliche Verderbnis aller damaligen Völker, die der Dichter höchst lebhaft schildert, aufgelößt. Wie konnte die Welt im Wasser untergehen? Der Dichter hätte alles auf einen Wink der Allmacht durch Wunder können geschehen lassen; aber dieses Wunder wäre nicht wunderbar genug gewesen; weit wunderbarer und erstaunlicher wird die Sache aus natürlichen Ursachen, aus der Zerrüttung die ein Komet verursachet. Eine neue schon in der Sache liegende Schwierigkeit: wie sollen die Noachiden im Stande seyn die Arche zu bauen? Sie von Engeln bauen zu lassen, wäre nicht so wunderbar, als die schöne Erfindung eine Nation ruchloser Riesen, der Noachiden ärgste Feinde, durch Schreken zu zwingen, das schweerste der Arbeit zu thun. Die Familie des Noah besteht nur aus Söhnen, und doch soll ein neues Geschlecht der Menschen durch sie fortgepflanzt werden. Ein neuer Knoten, den der Dichter selbst, aber auf eine höchst natürliche Weise knüpfet und wieder auflöset. Nach der ganzen Lage der Sachen, war es unvermeidlich, daß die Noachiden und Siphaiten sich von einander verlohren, und daß beyde von der übrigen Welt abgesondert lebten. Aber auch auf eine natürliche, obgleich bewundrungswürdige Weise fanden sie sich wieder, und die Söhne des Noah bekamen Frauen. Diese reizenden Scenen wären matt, wenn der Dichter nicht die Absonderung der beyden Familien, so natürlich gemacht hätte.

Beyspiele von der andern Art des Knotens, wo die Schwierigkeit darin liegt, die Menschen zu ausserordentlichen Entschliessungen zu bringen, finden wir im Meßias an mehrern Orten. Wer bewundert nicht den Charakter eines Philo, eines Caiphas, eines Judas Ischariot, aus denen sich die Hauptunternehmungen begreifen lassen? Und auch unser Geßner hat in dem Tod Abels den Ursprung und allmähligem Wachsthum des Hasses Cains gegen seinen Bruder, worin der Hauptknoten liegt, auf eine meisterhafte Weise geschildert. Dahin gehört auch die Knüpfung des Knotens in der Iphigenia in Aulis des Euripides. Es ist sehr schweer zu begreifen, wie ein Vater seine geliebte Tochter mit Vorsatz aufopfern soll. Wer aber alle Umstände, die in der Sache vorkommen und den Charakter den

der Dichter dem Agamemnon giebt, wol in Betrachtung zieht, dem wird die Sache begreiflich.

Gegen die Behandlung dieser Art des Knotens wird doch im Trauerspiel nicht selten gefehlt. Wir sehen bisweilen gute und böse Handlungen in einer fast unbegreiflichen Größe, ohne die Ursachen dieser Größe weder in dem Charakter, noch in den Umständen deutlich zu entdeken. Eine ausserordentliche Entschliessung, die nicht ausserordentliche Veranlaßung hat, nicht durch einem großen Kampf starker Leidenschaften entstanden ist, verliert das Interessante. Was nicht mit Schwierigkeiten verbunden ist, macht keine große Würkung.

Man kann gegen den Hauptknoten in dem verlohrnen Paradies, noch immer den Einwurf machen, daß der Fall der Eva, durch leichte Mittel hätte verhindert werden können; so sehr auch der Dichter sich Mühe giebt, dem Einwurfe zuvorzukommen. Es scheinet immer seltsam, einen Menschen in einen wichtigen Fehler fallen zu lassen, um das Vergnügen zu haben, ihm zu verzeihen. Aber der Fehler lag in dem theologischen System des Dichters, und vielleicht wäre kein Genie groß genug diesen Knoten ganz natürlich zu knüpfen und aufzulösen.

Kopfstellung.
(Zeichnende Künste.)

Die fleißige und genaue Beobachtung der ungemeinen Kraft die in den verschiedenen Stellungen und Wendungen des Kopfes liegt, ist ein wichtiger Theil des Studiums der zeichnenden Künste. Auch ein blos mittelmäßiger Beobachter der Menschen, muß entdeken, daß gar ofte nicht nur der herrschende Charakter, sondern auch die vorübergehenden Empfindungen, am gewissesten und nachdrüklichsten durch die Kopfstellung ausgedrükt werden. Stolz und Demuth, Hoheit, Würde und Niedrigkeit, Sanftmuth und Strengigkeit der Seele, zeigen sich durch keine Abwechslung der Form lebhafter, als durch diese. Der ganze Charakter des Apollo im Belvedere kann schon aus seiner Kopfstellung erkannt werden. Darum ist dieses in der ganzen Zeichnung einer der wichtigsten, wo nicht ohne Ausnahm der wichtigste Theil; aber auch zugleich gewiß der schweerste.

In jeder Figur, die untadelhaft seyn soll, muß die Gestalt und Form des Halses nebst der Kopfstellung nicht nur natürlich und ungezwungen, sondern zugleich dem Charakter der Person und den vorübergehenden Empfindungen, die man da, wo sie vorgestellt wird, von ihr erwartet, gemäß seyn. Zu den verschiedenen Wendungen des Halses ist vor allen Dingen eine genaue Kenntnis der Anatomie desselben nothwendig, weil seine verschiedene Muskeln sich bey jeder veränderten Wendung anders zeigen. Aber dieses ist das Wenigste. Der Zeichner der in diesem Stük vorzüglich geschikt seyn soll, muß ein äusserst feines Gefühl haben, um jede Empfindung der Seele, die dem Kopf und dem Hals eine eigene Wendung giebt, in der äussern Form zu bemerken; er muß diese Zeichensprach der Natur vollkommen verstehen, damit ihm von den Würkungen der Empfindung auf diese vorzügliche Theile des Körpers nichts entgehe.

Hat er dieses Gefühl, und ist er ausserdem ein starker, wolgeübter und mit einer recht lebhaften Einbildungskraft begabter Zeichner; so kann er denn in diesem wichtigen Theil der Kunst, sowol nach der Natur, als nach den Antiken sich nützlich üben. Wir müssen hier wiederholen, was schon an mehrern Orten dieses Werks gesagt worden, daß der Zeichner in seinem Umgange mit Menschen ein beständig zur schärfsten Beobachtung gestimmtes Aug haben müsse. Je mehr Menschen er zu sehen Gelegenheit hat, je empfindsamer diese Menschen sind, und je bestimmter ihr Charakter ist, je mehr wird er auch über diesen Theil beobachten können. Am vorzüglichsten sind die Gelegenheiten bey öffentlichen Versammlungen aus der Menge der Menschen, diejenigen besonders auszusuchen, die dabey das meiste empfinden. Insgemein trift es sich da, daß man sie lange genug in einerley Stellung beobachten kann, um die Kopfstellung lebhaft genug in die Phantasie zu fassen, oder sogleich zu zeichnen. Hier hat der Mahler weit wichtigere Gelegenheit sein Aug zu üben, als in der Academie, oder in seinem Cabinet. Wer sich einbildet, daß er ein gedungenes lebendiges Model nützlich hiezu brauchen könne, der irret sich. Ein Kopf, der nach einer vorgeschriebenen Stellnng sich halten soll, wird gewiß immer etwas gezwungenes zeigen. Man muß die Menschen frey sehen, wo sie nicht vermuthen, daß sie beobachtet werden, und wo sie selbst sich ihrem Charakter und ihren Empfindungen völlig überlassen.

Mit diesem Studium der Natur, muß eine genaue Beobachtung und fleißige Zeichnung der besten

sten Antiken verbunden werden; weil die Alten besonders auch in diesem Theile bewundrungswürdig sind. Unter den Neuern aber müssen vorzüglich Raphael und für das reizende und sanftleidenschaftliche in den Kopfstellungen Guido, studirt und nachgezeichnet werden.

Nach dem Bericht des Plinius hat ein gewisser Cimon von Cleonä zuerst diesen wichtigen Theil des Ausdruks ausgeübet. (*)

(*) Cimon Cleonæus catagrapha invenit; hoc est obliquas imagines et varie formare vultus; respicientes, suspicientes, despicientesque, Plin. Hist. Nat. L. XXXV. c. 8.

Kraft.
(Schöne Künste.)

Wir schreiben jedem Gegenstand des Geschmaks eine ästhetische Kraft zu, in so fern er vermögend ist eine Empfindung in uns hervorzubringen. Was in körperlichen Dingen Geschmak und Geruch ist, das ist die ästhetische Kraft in den Gegenständen die die Künste den innern Sinnen darbiethen. Eine edle That, hat die Kraft uns zu rühren, und ein von der untergehenden Sonne schön bemahlter Himmel hat die Kraft ein sanftes Ergötzen in uns hervorzubringen. Also sind die verschiedenen ästhetischen Kräfte die Mittel die der Künstler braucht auf die Gemüther zu würken, und nichts ist ihm nöthiger, als die Kenntnis dieser Kräfte die den Gegenständen, die er uns vorlegt, eigen sind.

Aus dem, was schon anderswo über die Natur der Empfindung angemerkt worden ist (*), erhellet, daß der Gegenstand eine ästhetische Kraft hat, wenn er vermögend ist unsre Aufmerksamkeit von der Betrachtung seiner Beschaffenheit abzulenken und sie auf die Würkung zu richten, die der Gegenstand auf uns, vornehmlich auf unsern innern Zustand macht.

(*) S. Begeisterung S. 137. u. Empfind. S. 312.

Diese Kraft kommt entweder von der Beschaffenheit des Gegenstandes, und seinem unveränderlichen Verhältnis gegen die Natur unsrer Vorstellungskraft, oder sie beruhet nur auf zufälligen Umständen. So haben die meisten Speisen einen unveränderlichen natürlichen Geschmak, der sie uns angenehm macht: hingegen hat das Wasser gar keinen Geschmak; aber bey merklichem Durst ist es höchst angenehm. Jene von der Beschaffenheit des Gegenstandes herkommende Kräfte kann man wesentliche, die andern aber zufällige ästhetische Kräfte nennen. Die zufälligen Kräfte der ästhetischen Gegenstände können nicht alle bestimmt werden, weil es nicht wol möglich ist alle zufälligen Umstände aufzuzählen, die uns eine Sache, für die wir natürlicher Weise gleichgültig sind, intressant machen können: die gewöhnlichsten zufälligen Kräfte sind das **Neue**, das **Unerwartete**, das **Ausserordentliche**, das **Große**, und das **Wunderbare**. Aber die wesentlichen Kräfte können nur von dreyerley Gattung seyn; sie entstehen aus **Vollkommenheit**, aus **Schönheit** und aus **Güte**, oder aus den, diesen entgegengesetzten Eigenschaften. Denn alles, was uns durch eine unveränderliche, oder wesentliche Würkung gefallen soll, muß unsern Verstand, oder unsern Geschmak, oder unsre Neigungen befriedigen; und alles, was nothwendig mißfallen soll, muß das Gegentheil thun. Was den Verstand befriediget, kann unter der allgemeinen Benennung des Vollkommenen begriffen werden, und so kann man überhaupt schön nennen, was dem natürlichen Geschmak, und gut was den natürlichen Neigungen des Herzens angemessen ist. Man könnte füglich dem Vollkommenen, Schönen und Guten anziehende, oder antreibende, und den entgegengesetzten Eigenschaften zurüktreibende Kräfte zu schreiben.

Die gute Würkung, die jedes Werk der schönen Künste auf die Gemüther der Menschen hat, kommt also von den verschiedenen in denselben liegenden antreibenden, oder zurükstossenden Kräften her, wodurch wir zu jedem Guten angehalten und von jedem Bösen abgeschrekt werden: Und die genaue Kenntnis dieser ästhetischen Kräfte ist ein wichtiger Theil dessen, was der Künstler zu wissen hat. Darum wollen wir uns etwas näher in die Betrachtung derselben einlassen.

Die erste Quelle der ästhetischen Kraft ist also **Vollkommenheit**. Wir haben der Entwiklung dieses Begriffs einen eigenen Artikel gewiedmet, aus welchem erhellet, daß zu dieser Quelle ausser dem, was man im ersten Sinne Vollkommenheit nennet, auch Wahrheit, Richtigkeit und Deutlichkeit gehöre. Worin jede dieser Eigenschaften bestehe, findet sich am gehörigen Orte hinlänglich bestimmt. Dieses setzen wir voraus, um hier blos die Kraft der Vollkommenheit in nähere Betrachtung zu ziehen. Also entsteht hier die Frage: Was kann natürlicher Weise die Vollkommenheit, die wir in den verschiedenen Gegenständen des Geschmaks entdeken, in uns würken? Ein gemeiner Grad derselben befriediget. Wenn alles, was wir sehen und hören durchaus so ist, wie wir es erwarten, wenn wir überall die

Klarheit, Richtigkeit, Vollständigkeit, Wahrheit antreffen, die uns nichts mangelhaftes in den Sachen sehen läßt, so sind wir damit zu frieden. Aber ein grösserer und unerwarteter Grad dieser Eigenschaften thut mehr; er erwekt das Gefühl des Vergnügens. Unser Hang nach Vollkommenheit wird dadurch nicht blos befriediget, sondern erhöhet, und aus dieser Erhöhung entsteht eigentlich die Empfindung. Wenn wir eine Zeitlang, um eine Gegend zu übersehen den Anbruch des Tages erwartet haben, um jeden vor uns liegenden Gegenstand zu erkennen; so werden wir durch ein hinlängliches, ob schon noch etwas dämmerndes Tageslicht befriediget: aber besonderes Ergötzen, und Vergnügen entsteht alsdenn, wenn auf die mäßige Klarheit auf einmal ein heller Sonnenschein einbricht, der einige Gegenstände in mehr als gewöhnlicher Klarheit zeiget, und die ganze Gegend in wolgeordnete Massen des hellen Lichts und des Schattens eintheilet. Dieses zeiget uns die ganze Gegend in ihrer vollen Pracht.

Also muß zwar in Gegenständen unsrer Erkenntniß, welche die schönen Künste behandeln ein gemeiner Grad der Vollkommenheit überall herrschen, damit uns nichts anstößig sey; alles falsche, unrichtige, unvollständige, dunkele muß vermieden werden. Dadurch aber wird noch keine merkliche Empfindung in uns erwekt, sondern bloße Befriedigung. Um diese höher zu treiben, müssen die vornehmsten Gegenstände durch vorstechende Vollkommenheit, Klarheit, durch die äusserste Richtigkeit, durch lebhaft treffende Wahrheit, sich von dem übrigen unterscheiden. Alsdenn können wir sagen, daß dieses Werk durch ästhetische Vollkommenheit auf uns würke. Diese Erreichung des höhern Grades der Vollkommenheit ist eigentlich das, worauf die Künste, in Gegenständen der Erkenntnis zu arbeiten haben, weil der Künstler sich dadurch von den blos gemeinen Lehrern unterscheidet.

Es verdienet hier angemerkt zu werden, daß in den Werken des Geschmaks das Vollkommene ausser dem besondern unmittelbaren Zwek, den der Künstler dadurch zu erreichen sucht, den allgemeinen Nutzen hat, den natürlichen Hang des Menschen nach Vollkommenheit nicht nur zu unterhalten, sondern auch merklich zu verstärken, oder zu erhöhen. Reden, Gedichte und andre für den Verstand gemachte Werke, darinn das Wahre und Vollkommene einen hohen Grad hat, können wir nicht ohne Nutzen lesen, wenn gleich ihr Inhalt völlig ausser unserm Intresse liegt; denn sie unterhalten und erhöhen, den heilsamen Hang nach Vollkommenheit in uns. Und hieraus erhellet, wie ein Werk der Kunst, einen von seinem Inhalt selbst unabhänglichen Werth haben könne.

Hier ist der Ort nicht zu zeigen, wie der Künstler den hohen Grad des Vollkommenen erreichen könne; es ist genug ihn zu erinnern, daß er ihn suchen soll, und überhaupt Künstler und Liebhaber auf die Anmerkung zu führen, daß Gegenstände unsrer Erkenntnis in den Werken des Geschmaks nur von solchen Künstlern, die vorzüglichen Verstand und Scharfsinnigkeit haben, glüklich können behandelt werden.

Aber dieses müssen wir noch anmerken, daß von den drey Arten der ästhetischen Kraft, die, welche in der Vollkommenheit liegt, dem Werthe nach die Vorzüglichste scheinet. Freylich ist dem Menschen der Hang nach dem Schönen und Guten nothwendig, vor allen Dingen aber, muß er einen starken Hang nach Vollkommenheit und Wahrheit haben. Der feinste Geschmak am Schönen mit dem besten Herzen verbunden, macht den großen Mann noch nicht aus. Der große Verstand, oder eine starke Beurtheilung ist die Grundlage der wahren Größe des Menschen.

Die zweyte Art der ästhetischen Kraft liegt in dem **Schönen**. Was wir unter diesem Namen verstehen, ist an seinem Orte nachzusehen. (*) Es ist ein Gegenstand der sinnlichen und confusen Erkenntnis, und erwekt unmittelbar und auf eine fast unerklärliche Weise, Vergnügen. Vornehmlich liegt es in den Gegenständen des Gesichts und des Gehörs; es sey, daß sie sich unmittelbar, oder durch die Einbildungskraft uns darstellen: überhaupt aber hat es in allen Dingen statt, in denen eine Anordnung, es sey nach Zeit, oder Raum ist; weil in der Anordnung Annehmlichkeit statt hat. So kann die Fabel einer sonst unbedeutenden Handlung auf eine so vortheilhafte Weise angeordnet seyn, daß sie dadurch allein schon gefällt.

(*) S. Schön.

Das Schöne würkt auch in dem gemeinesten Grad Wolgefallen an der Sache. Und weil die Werke der schönen Künste ihrer Natur nach, sowol im Ganzen, als in ihrem einzelen Theilen sich uns in wolgefälliger Gestalt darstellen müssen, so muß jedes

jedes Werk sowol im Ganzen, als in einzeln Theilen Schönheit haben; weil es sonst seines Zweks, den es in Absicht auf dem Inhalt hat, ganz oder zum Theil verfehlt. Ein hoher Grad des Guten kann freylich die volle Würkung auf uns thun, wenn ihm gleich das Kleid des Schönen fehlet: aber es ist doch dem Zwek der schönen Künste gemäß, daß auch das Gute mit Schönheit bekleidet werde.

Diese Art der Kraft muß also in allen Theilen der Werke des Geschmaks liegen, so wie die Vollkommenheit in allen Theilen, die sich auf die deutliche Kenntnis beziehen. Alles was gesagt, gezeichnet, gemahlt, oder auf irgend eine Art in den schönen Künsten dargestellt wird, muß eine Art der Schönheit haben, wodurch es wenigstens gefällig wird. Also ist die in dem Schönen liegende Kraft die allgemeineste, die man in den Künsten überall antreffen muß. Alles Unangenehme, wodurch wir verleitet, würden einem Gegenstand unsre Aufmerksamkeit zu entziehen, muß darin vermieden werden.

Vorzügliche Schönheit aber, die einen höhern Grad des Wolgefallens oder Vergnügens an einem Gegenstand erweken, müssen die Theile haben, auf die das Wesentliche ankommt. Und vor allen Dingen muß das Vollkommene und das Gute in vollem Reiz der Schönheit erscheinen, um dadurch noch angenehmer und erwünschter zu werden. Selbst das Böse, wofür der Künstler uns Abscheu erweken will, muß sich, dem Aeusserlichen nach, in einer Gestalt zeigen, die unser Aug anloket, damit wir es lebhaft zu erkennen gezwungen werden. Wenn wir ihm unsre Aufmerksamkeit entzögen, ehe wir es ganz erkennt hätten, so würde der Künstler seines Zweks verfehlen. Darum muß auch das Laster mit den lebhaftesten Farben geschildert werden. Nicht daß ihm seine innere Häßlichkeit benommen werde; sondern, daß es für die Aufmerksamkeit, die nöthig ist, es kennen zu lernen, nichts abschrekendes habe. Darum hat Milton den bösesten Wesen, die er uns zum Abscheu schildert, noch die äussere Schönheit gelassen. Aber dem Laster ein durchaus reizendes Wesen zu geben, wie mehr als ein Dichter und Mahler gethan hat, heißt wieder den Hauptzwek der schönen Künste handeln.

Die Kraft des Schönen bewürkt also zuerst ein Wolgefallen an der Vorstellung der Sache, und durch dieses wird schon ein Werk der Kunst in gewissem Sinn interessant, daß wir uns der Würkung der übrigen darin liegenden Kräfte desto sicherer überlassen. Dieses ist der erste und allgemeineste Nutzen dieser Art der Kraft. Hernach hat das Schöne auch bey sonst gleichgültigen Gegenständen allemal noch eine vortheilhafte Würkung, daß es überhaupt unsre Art zu empfinden verfeinert. Man kann ohne feinen Geschmak ein Liebhaber des Wahren und des Guten seyn; aber mit Geschmak ist man es lebhafter. Der sonst gute Mensch, der roh und ohne Geschmak ist, verdienet unsre Hochachtung; aber er wird weit nützlicher und für sich selbst auch glüklicher, wenn diese guten Eigenschaften mit feinen Sitten und mit schönem Anstand begleitet sind. Dieses gehört unstreitig mit zu der menschlichen Vollkommenheit.

Deswegen sind auch die blos angenehmen Werke der schönen Künste, die einen an sich gleichgültigen Stoff schön bearbeitet darstellen, schon schätzbar. Nur muß man sie mit den großen Hauptwerken, darin ein auch an sich wichtiger Stoff schön behandelt wird, nicht in einen Rang setzen. Ein schöner gesellschaftlicher Tanz, ist immer etwas artiges, und es kann seinen guten Nutzen haben, wo dergleichen mit Geschmak verbundene Lustbarkeiten vorkommen; aber man muß ihm nicht die Wichtigkeit eines feyerlichen mit Musik begleiteten Aufzuges beylegen; und das schönste Blumenstük eines de Heem muß nicht mit einem historischen Gemählde Raphaels in eine Linie gesetzt werden.

Die dritte Art der ästhetischen Kraft liegt in dem Guten. In diesen Begriff schließen wir alles ein, was wir äusserlich, oder innerlich besitzen, in so fern es ein Mittel ist, das uns in den Stand setzet, die Absichten der Natur zu erfüllen, und unsre wahren Bedürfnisse zu befriedigen; oder alles, was unsre inneres und äusseres Vermögen, der Natur gemäß würksam zu seyn, befördert. Es läßt sich ohne Weitläuftigkeit einsehen, daß die wichtigsten Güter des Menschen aus vorzüglicher Stärke aller Seelenkräfte bestehen, was von aussen dazu kommen muß, dienet nur die Anwendung dieser Kräfte zu erleichtern Der vollkommenste Mensch ist ohne Zweifel der Mensch von den höchsten Gaben des Geistes und Herzens. Alles was diese Gaben erhöhet, oder stärket, muß als wesentlich gut angesehen werden; und was von außen die Würksamkeit dieser innern Kräfte befördert, wird eben dadurch gut; wenn es gleich sonst gleichgültig wäre.

In den schönen Künsten zeiget sich das Gute durch die Schilderungen der Gesinnungen, der Charaktere und der Handlungen der Menschen, und in allem dem, was sich darauf beziehet: das Gefühl unsrer innerlichen Kraft und Würksamkeit, macht uns sehr aufmerksam auf alles, was sie reizet. Darum interessirt uns auch in den Werken der schönen Künste nichts mehr, als die Gegenstände, durch welche das Gefühl des Guten oder Bösen rege gemacht wird. Aus welchem Gesichtspunkt man immer die Künste betrachtet, findet man doch allemal, daß das Gute oder Böse der intressanteste Stoff derselben sey. Selbst Vollkommenheit und Schönheit werden nur durch ihre Beziehung auf das Gute interessant. Das Gute bewürkt die antreibenden und das Böse die zurüktreibenden Kräfte: und je mehr wir diese Kräfte für die Erlangung des Guten und Vermeidung des Bösen üben, je mehr stärken sie sich.

Dadurch also werden die schönen Künste höchst wichtig, daß sie unsre Seelenkräfte durch lebhafte Schilderung des Guten und Bösen in einer sehr vortheilhaften Würksamkeit unterhalten, und darin liegt die wichtigste Kraft dieser Künste. Hierüber ist man so durchgehends einig, daß es unnöthig ist, diese Sache ausführlicher zu entwikeln.

Daraus folget ganz natürlich, daß der Künstler vorzüglich besorgt seyn soll, diese Art der Kraft in sein Werk zu legen. Die dramatische und die epische Dichtkunst können dieses in dem weitesten Umfange thun, und sind deswegen die wichtigsten Zweyge der Kunst. Nach ihnen kommt die lyrische Gattung, die so vorzüglich geschikt ist, jede Empfindung des Guten und Bösen rege zu machen. Die Musik aber dienet hauptsächlich ihnen einen hohen Grad der Lebhaftigkeit zu geben. Die Mahlerey hat Mittel uns durch den Körper sehr tief in das Innere der Seele bliken zu lassen, und die Empfindung des Guten und Bösen, die sie dadurch in uns erweken kann, sind ebenfalls höchst lebhaft. Sowol die innere Seeligkeit des Menschen, die aus dem Gefühl des Guten entsteht, als die Verzweiflung die aus dem Gefühl des gänzlichen Mangels desselben entspringt, werden schweerlich durch irgend eine Weise lebhafter empfunden, als durch den Ausdruk dieser Gemüthslagen, den wir in Gesicht, Stellung und Bewegung der Menschen sehen. Selbst in den Werken der Kunst, darin die leblose Natur geschildert wird, sie seyen Werke der Rede, oder des Pensels, kann man beyläufig sich dieser Art der Kraft bedienen. Dieses haben Thomson und Kleist mit großem Vortheile gethan.

Bey Gegenständen dieser Art, erfodert der Zwek der Künste eine lebhafte Schilderung des Guten und Bösen, ihrer Natur so angemessen, daß eine feurige Begierde für das eine, und ein lebhafter Abscheu für das andre entstehe. Also fodert die Kunst in ihren wichtigsten Arbeiten nicht nur einen großen Künstler, der seinen Gegenstand auf das lebhafteste darstelle, sondern auch einen rechtschaffenen Mann, der selbst eine große Seele habe, die jedes Gute und Böse kenne, und nach Maaßgebung seiner Größe fühle.

Sehen wir auf alle Arten der Kraft zurüke, die in den Werken der schönen Künste liegen, so begreifen wir, daß nur die größten Menschen, vollkommene Künstler seyn können. Es giebt Menschen, die sich einbilden, daß ein feiner Geschmak an dem Schönen, den Künstler ausmache. Es erhellet aus dem, was hier gesagt worden, daß dieses allerdings eine nothwendige Eigenschaft desselben sey, zugleich aber, daß sie allein, gerade die niedrigste Classe der Künstler ausmache, denen man nichts als Artigkeit zu danken hat. Der große Verstand allein, kann den Philosophen und den zu Ausrichtung der Geschäften brauchbaren Mann ausmachen; der Geschmak am Schönen allein, macht den angenehmen Mann; das Gefühl des Guten den guten Mann; aber alles zusammen verbunden macht die Grundlage zum Künstler aus.

Kragstein.

(Baukunst.)

Ein zum Tragen dienendes Glied in der Baukunst, das auch von deutschen Baumeistern ofte mit dem französischen Namen Console genennt wird. Der Gebrauch der Kragsteine hat einen doppelten Ursprung. Entweder werden sie gebraucht um wesentliche Theile eines Gebäudes, dergleichen weit ausladende Gesimse sind, zu unterstützen, oder nur einzeln, zur Zierath oder Bequämlichkeit an eine Wand zusetzende Dinge zu tragen.

Von der ersten Art trift man bisweilen die großen Kragsteine, an jonischen oder corinthischen Friesen an, die den Kranz des Gebälks tragen. In eben dieser Absicht setzet man sie auch unter die Fensterbänke

bänke, oder unter die Gesimse, die von oben den Fenstern zur Bedekung dienen. Wenn ihre Ausladung grösser ist, als die Höhe, so bekommen sie im Französischen den Namen Corbeaux.

In diesen Fällen sind sie als verziehrte Köpfe der heraussstehenden Balken anzusehen, so wie die triglyphen am dorischen Fries. Sie werden so bearbeitet, daß sie oben, wo die Last darauf liegt breit und zum Tragen geschikt, unten aber gegen die Wand zu, schmal auslaufen. Sollen sie recht zierlich seyn, so lasse man die obere Bauchung gegen die Wand in eine Volute auslaufen, und so wird auch die Aushölung von unten in eine kleine Volute gedräht. Ausserdem aber wird in ganz reichen Gebäuden, noch Blumen- und Laubwerk daran geschnizt. Man sezet sie auch inwendig in prächtigen Zimmern an Dekengesimse, die nach Art eines Gebälks gemacht sind, und verguldet sie alsdenn zu mehrerer Pracht.

Wo sie zum andern Gebrauch an glatte Wände gesezt werden, um Uhren, Gefäße, oder Brustbilder zu tragen, da giebt man ihnen insgemein eine unten zugespitzte Form; das übrige ihrer Zeichnung, Form und Verziehrung überläßt man dem Geschmak oder Eigensinn der Bildhauer, die bey Zeichnung der Consolen auf tausenderley Art ausschweiffen.

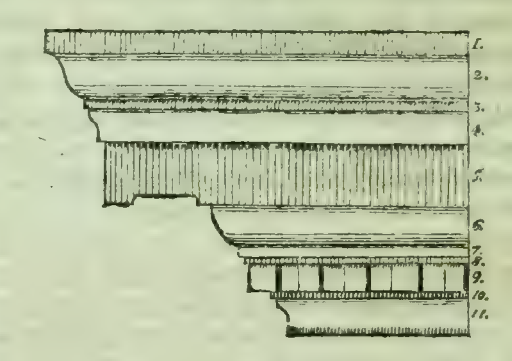
Kranz.

(Baukunst.)

Wird auch bisweilen das Hauptgesims genennt, weil er oft das oberste Gesims ist, womit das ganze Gebäude gekrönet wird. Der Kranz ist der oberste, am weitesten auslaufende Theil des Gebälkes, der die ganze Ordnung bedeket. (†) Die Baumeister sind nicht einmal alle darüber einig, von welchem Theile des Gebälkes der Kranz angehe, indem einige kleine Glieder von einigen noch zum Fries gerechnet werden, die andre als Theile des Kranzes ansehen. Die beyden untersten Glieder in der hier stehenden Figur, die mit 10 und 11 bezeichnet sind, werden von einigen noch zum Fries, von andern aber schon zum Kranz gerechnet.

Die ganze Höhe des Kranzes muß zum wenigsten den dritten Theil der Höhe des Ganzen Gebälks betragen; man nihmt sie aber gemeiniglich noch etwas grösser an. Weder alle Theile des Kranzes, noch die Verhältnisse derselben sind so bestimmt, daß nicht jeder Baumeister darin etwas anders machte. Keiner hat die Kränze für die verschiedenen Ordnungen so genau bestimmt, und jedem seinen besondern Charakter so bezeichnet, als Goldman.

Nach diesem Baumeister gehören drey Theile wesentlich zum Kranz; der Wulst (in der Fig. mit 6 bezeichnet;) (††) die Kranzleiste 5, die Rinnleiste 2, mit ihrem Ueberschlag 1. Die Kranzleiste muß nun nothwendig von der Rinnleiste durch kleinere Glieder 3, 4, abgesondert werden, und durch die Beschaffenheit dieser Glieder bezeichnet Goldman die Kränze der verschiedenen Ordnungen.



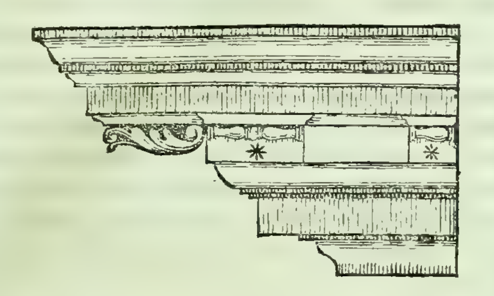
In dieses Baumeisters tuscanischer Ordnung ist das nächste Glied unter der Rinnleiste 2, ein Band, und unter diesem kommt ein Riemlein, über der Kranzleiste. In der Dorischen sind diese Glieder ein Riemlein, mit einer Holleiste; in der Jonischen ein Riemlein, mit einer Kehlleiste, wie hier in der Figur 3. 4.; in der Römischen ein Wulst zwischen zwey Riemlein; und in der Corinthischen ein Riemlein, darunter eine Kehlleiste und unter dieser ein Stab.

In der hier stehenden Figur liegt die Kranzleiste 5 unmittelbar über dem Wulst 6: aber die meisten Baumeister setzen zwischen diese Glieder Dielen oder Sparrenköpfe, wie in folgender den corinthischen

(†) S. Gebälk 1. Th. S. 426. wo das, was zwischen den Linien cf und bg liegt, zum Kranz gehöret.

(††) Dieses Glied findet man fast bey allen Kränzen. In dem Gebälk das über den drey schönen corinthischen antiken Säulen liegt, welche in Rom im Campo Vaccino stehen, nihmt eine Kehlleiste die Stelle des Wulstes ein.

thischen Kranz der Branca vorstellenden Figur bey * * zu sehen ist. (†)



Unter dem Wulst werden entweder nur ein paar kleine Glieder 7 u. 8. (*) oder auch Zahnschnitte 9, angebracht. Der Kranz an Gebäuden, wo keine Säulen oder Pfeiler stehen, wird noch etwas einfacher gemacht, und die Baumeister binden sich dabey nicht so genau an ihre Regeln und Verhältnisse der Säulenordnungen. Der Kranz bekommt sein Hauptansehen von einer beträchtlichen Auslaufung.

(*) in der ersten Fig.

Kranzleiste.

(Baukunst.)

Ein großes wesentliches Glied an dem Kranz eines Gebäudes, welches in der ersten Figur des vorhergehenden Artikels mit 5 bezeichnet ist. Seine untere Fläche wird das Kinn genannt, und ist etwas ausgekehlt, wie in der Figur zu sehen ist, damit das Wasser abtrüpfe. Dieses Glied wird insgemein ganz glatt gemacht: doch findet man es bisweilen, wie die Säulen, mit Krinnen ausgehölt, wie an dem Porticus des Tempels des M. Aurel. Antoninus und der Faustina in Rom, und an dem Gebälke über den drey Säulen die daselbst im Campo vaccino stehen.

Von dem Abtropfen des Wassers, welches durch dieses Glied hauptsächlich soll befördert werden, hat es vermuthlich den französischen Namen Larmier bekommen; und eben daher ist die Gewohnheit entstanden, an dem Kinn der Kranzleisten in der dorischen Ordnung Zierrathen anzubringen, die man Wassertropfen nennt.

Kreuzgang.

(Baukunst.)

Ein bedekter Gang um einen Hof herum, welcher durch vier aneinanderstoßende Flügel eines großen Gebäudes eingeschlossen wird. Dergleichen Kreuzgänge sind fast allezeit bey alten Klöstern. Sie können dem Gebäude ein schönes Ansehen und auch große Bequämlichkeit geben, da man troken um dasselbe herum gehen kann. In Rathhäusern, Börsen und dergleichen Gebäuden, sollten sie allezeit angebracht seyn, damit sie bey schlechtem Wetter zum Spazierengehen könnten gebraucht werden,

Sie werden entweder als Säulenlauben, oder als Bogenstellung, oder auf die schlechteste Art gemacht, da man die Pfeiler gar nicht verziehrt. An einigen Orten sind die Bogen mit Fenstern beschlossen, damit man ohne den Wind zu fühlen, darin spaziren könne. Es ist nicht wol abzusehen, warum sie in neuern Gebäuden seltener, als ehedem geschehen, angebracht werden; da sie sowol die Pracht, als die Bequämlichkeit vermehren.

Krinnen.

(Baukunst.)

Schmale halbcylindrische Vertiefungen des Säulenstammes, die senkrecht von dem Ablauf des Stammes bis an den Anlauf herunter gehen. Man nennet sie insgemein auch in Deutschland mit dem französischen Namen Canelüren. Winkelman nennet sie unrichtig Streifen (*), weil dieses Wort immer einen Ring bedeutet, der um einen runden Körper gelegt ist.

(*) Von der Baukunst der Alten S. 21.

Man findet die Krinnen schon an den ältesten dorischen Säulen, denen sie anfänglich eigen gewesen zu seyn scheinen. Man hat sie aber hernach auch an andern Säulen angebracht. Es ist ein seltsamer Einfall des Vitruvius, daß sie Falten vorstellen sollen; da man nicht absehen kann, warum die Säulen mit einen Gewand sollten behangen werden. Sie geben dem Säulenstamm ein zierliches Ansehen, und vermehren das Gefühl des Reichthums. Die Anzahl der Krinnen um den Stamm herum belaüft sich insgemein von vier und zwanzig bis auf dreißig, und der Steg, oder das Glatte des Stammes zwischen

schen

(†) Es ist im Artikel Dielenkopf ein kleiner Fehler vorgegangen; weil dort auf die Figur des Art. Gebälk ist verwiesen worden, anstatt das diese Figur hätte sollen angeführt werden.

schen zwey Krinnen, wird ohngefehr den vierten Theil so breit gelassen, als die Breite einer Krinne beträgt, welche dadurch ohngefehr auf den fünften Theil eines Models bestimmt wird. Man kann die Aushölung nach einem halben oder kleinern Zirkelbogen machen. Es ist kaum der Mühe werth, hier Regeln zu geben. Nur muß man nicht, wie einige italiänische Baumeister in dorischen Ordnung thun, die Krinnen ohne Saum oder Steg an einander laufen lassen. Auch nicht wie einige französische Baumeister gethan, an dem untersten Drittel des Stammes die Krinnen mit runden Stäben ausfüllen. Alles dieses scheint dem guten Geschmak entgegen zu seyn.

Kröpfung.
(Baukunst.)

Wird auch Verkröpfung genennt. Dadurch bezeichnet man in der Baukunst die Brechung eines sonst gerade laufenden Gliedes, wodurch ein Theil desselben weiter hervorsteht, als die übrigen und folglich eine Art des Kropfes macht. Man sieht an neuern Gebäuden nur gar zu ofte Beyspiele hiervon. Es giebt zu viel Baumeister, die Wandsäulen anbringen, welche halb, oder noch weiter, aus der Mauer heraustreten, da das Gebälke über die Säulen so angelegt ist, daß der Unterbalken über die Mauer gar nicht ausläuft. Weil auf diese Weise die Säulen gar nichts zu tragen hätten, so kröpfen sie das ganze Gebälke über den Säulen, und begehen dadurch einen der ungereimtesten Fehler, die man in der Baukunst begehen kann. Denn was ist ungereimteres, als Säulen anzubringen, die nichts tragen? oder das, was seiner Natur nach gerade gestrekt seyn sollte, wie ein Balken, zu kröpfen? nur damit es scheine, daß die unnützen Säulen etwas zu tragen haben. Die alten Baumeister aus der guten Zeit, waren weit entfernt, solche Ungereimtheiten zu begehen. Man trift keine Kröpfungen bey ihnen an. Aber die römischen Baumeister unter den Kaysern haben sie schon eingeführt, wie an den Triumphbogen einiger Kayser zu sehen ist, und von diesen schlechten Mustern sind die Verkröpfungen in der neuen Baukunst beybehalten worden.

Sie sind nicht nur, wie schon angemerkt worden, völlig ungereimt und den wesentlichsten Regeln entgegen, sondern geben auch den Gebäuden ein sehr überladenes gothisches, oder vielmehr arabisches Ansehen; weil das Aug nicht gerade über ein Gebälke weglaufen kann, sondern alle Augenblike an Eken anstößt.

Das große Portal an dem Königl. Schloß in Berlin, das eine Nachahmung des Triumphbogens des Kaysers Sept. Severus ist, und noch mehr die sonst prächtige Fassade gegen den zweyten Hof, wo die Haupttreppe des Schlosses ist, sind durch Verkröpfungen gänzlich verdorben. Es läßt sich nicht begreifen, wie es kommt, daß man diese Würkung eines verdorbenen Geschmaks nicht schon längst gehemmt hat.

Kühn.
(Schöne Künste.)

Die Kühnheit ist nur vorzüglich starken Seelen eigen, die aus Gefühl ihrer Stärke Dinge unternehmen, die andre nicht würden gewagt haben. Deswegen ist unter allen Aeusserungen der Seelenkräfte nichts, das unsre Hochachtung so stark an sich zieht, als das Schöne und Gute, das mit Kühnheit verbunden ist. Selbst alsdenn, wenn ein kühner Geist in seinem Unternehmen zuviel Hinternis angetroffen hat, versagen wir ihm unsre Hochachtung nicht, wenn wir nur sehen, daß er seine Kräfte ganz gebraucht hat. Der Werth des Menschen muß unstreitig nur aus der Größe und Stärke seiner Seelenkräfte geschätzt werden. Dieses fühlen wir so überzeugend, daß wir uns ofte nicht enthalten können, in verwerflichen Handlungen, die mit Kühnheit unternommen worden sind, noch etwas zu finden, das wir hochachten; nämlich die Kühnheit selbst, in so fern sie eine Würkung des innern Gefühls seiner Kraft ist.

Darum gehöret das Kühne unter die größten ästhetischen Schönheiten, weil es Bewundrung und Hochachtung erwekt: zugleich aber hat es noch den höchstschätzbaren Vorzug, daß es auf die Stärkung und Erweiterung unsrer innern Kräfte abziehlt. Wie man unter Furchtsamen Gefahr läuft furchtsam zu werden; so wird man unter kühnen Menschen auch stark. Wenn ein Künstler von hohem Geist und großen Herzen einen Stoff bearbeitet, so wird man in Gedanken und Gesinnungen eine Kühnheit bemerken, die uns gegen die Höhe heranzieht, auf der wir den Künstler sehen.

Diese Kühnheit äussert sich sowol in der Beurtheilung, als in den Empfindungen. Menschen von

von vorzüglichem Verstand und ausnehmender Beurtheilungskraft, sehen bey verwikelten und schweeren Umständen viel weiter, als andre; sie entdeken die Möglichkeit eines Ausweges, die andern verborgen ist, und dieses giebt ihnen den Muth Dinge zu versuchen, wo minder scharfdenkende, nichts würden unternommen haben. So geht es auch in Sachen, die auf Gesinnungen und Empfindungen ankommen. Ein Mensch von großer Sinnesart, entdeket in schweeren leidenschaftlichen und sittlichen Angelegenheiten, in seinen Empfindungen Auswege, die jedem andern verborgen sind, und darum unternihmt er Dinge die kein anderer würde gewaget haben.

Es giebt also eine Kühnheit des Genies, die sich in Erfindung ausserordentlicher Mittel zeiget, wodurch ein Unternehmen ausgeführt wird, das gemeinern Genien unmöglich scheinet. Diese Kühnheit des Genies hat Pindar besessen, der in vielen Oden einen Schwung nihmt, für den sich jeder andre würde gefürchtet haben. Er hat den Muth gehabt gemeine Dinge in dem höchsten Ton der feyerlichen Ode zu besingen, und ist darin glüklich gewesen. Da hält ihn Horaz auch für unnachahmlich. Es war auch etwas kühnes, daß Ovidius unternommen, den ungeheuren Mischmasch der Mythologie in den Verwandlungen im Zusammenhang vorzutragen. Aber er hat sich mehr durch Spitzfündigkeit und List, als durch Genie herausgeholfen. Diese Kühnheit des Genies zeiget sich auch in der Baukunst, da große Meister unmöglich scheinende Dinge glüklich ausführen. So war es ein kühnes Unternehmen des Fontana den bekannten Obeliskus unter Papst Sixtus dem V. aufzurichten.

Kühnheit des Urtheils zeiget sich in glüklicher Behauptung großer, aber allen Anschein gegen sich habender Wahrheiten; wovon uns Rousseau so manches Beyspiel gegeben hat. Daher entstehen also kühne Gedanken, dergleichen wir bey Pope und Haller nicht selten antreffen.

Kühnheit des Herzens zeiget sich in edler Zuversicht auf die Stärke seiner Gesinnungen und Begehrungskräfte. So zeigte Themistokles die höchste Kühnheit, daß er zu der Zeit, da Xerxes einen Preis auf seinen Kopf gesetzt hatte, sich an den Persischen Hof zu begeben und seine eigene Person seinem ärgsten Feind in die Hände zu liefern wagte. Von dieser Kühnheit des Herzens sind tausend Beyspiele in der Jlias, in den Trauerspielen des Aeschylus, im verlohrnen Paradies, in dem Meßias, und in Shakespears Trauerspielen. Aus der Kühnheit entsteht insgemein das Erhabene in Gedanken, in Gesinnungen und in Handlungen. Mithin gehört es zu dem wichtigsten ästhetischen Stoff.

Künste; Schöne Künste.

Der, welcher diesen Künsten zuerst den Namen der schönen Künste gegeben hat, scheint eingesehen zu haben, daß ihr Wesen in der Einwebung des Angenehmen in das Nützliche, oder in Verschönerung der Dinge bestehe, die durch gemeine Kunst erfunden worden. Jn der That läßt sich ihr Ursprung am natürlichsten aus dem Hang, Dinge, die wir täglich brauchen, zu verschönern, begreifen. Man hat Gebäude gehabt, die blos nützlich waren, und eine Sprache zum nothdürftigen Gebrauche, ehe man daran dachte, jene durch Ordnung und Symmetrie, diese durch Wohlklang angenehmer zu machen.

Also hat ein, feineren Seelen angebohrner Trieb zu sanften Empfindungen, alle Künste veranlasset. Der Hirte, der zuerst seinem Stok, oder Becher eine schöne Form gegeben, oder Zierrathen daran geschnitzt hat, ist der Erfinder der Bildhauerey; und der Wilde, dem ein glüklicheres Genie eingegeben hat seine Hütte ordentlich einzurichten und ein schikliches Verhältniß der Theile daran zu beobachten, hat die Baukunst erfunden. Der sich zuerst bemühet hat, das, was er zu erzählen hatte, mit Ordnung und Annehmlichkeit zu sagen, ist unter seinem Volke der Urheber der Beredsamkeit.

Jn dieser Verschönerung aller dem Menschen nothwendiger Dinge, und nicht in einer unbestimmten Nachahmung der Natur, wie so vielfältig gelehret wird, ist also auch das Wesen der schönen Künste zu suchen.

Aus jenen schwachen in der Natur liegenden Keimen hat der menschliche Verstand durch wohl überlegte Wartung nach und nach die schönen Künste selbst heraus getrieben, und zu fürtreflichen, mit den herrlichsten Früchten prangenden Bäumen, gezogen. Es ist mit den Künsten, wie mit allen menschlichen Erfindungen. Sie sind oft ein Werk des Zufalles und in ihrem ersten Anfange sehr geringe; aber durch allmählige Bearbeitung bekommen sie eine Nutzbarkeit, die sie höchst wichtig macht.

Die Geometrie war im Anfange nichts, als eine sehr rohe Feldmesserey, und die Astronomie eine, aus bloßer Neugier entstandene Beschäftigung müßiger Menschen. Zu der Höhe und dem ausnehmenden Nutzen, den diese Wissenschaften dem menschlichen Geschlechte leisten, sind sie durch anhaltende, vernünftige Erweiterung ihrer ursprünglichen Anlage, gestiegen.

Wenn wir also gleich mit völliger Zuversichtlichkeit wüßten, daß die schönen Künste in ihren Anfängen nichts anders, als Versuche gewesen, das Aug oder andre Sinnen zu ergötzen, so sey es ferne von uns, daß wir darinn ihre ganze Nutzbarkeit und ihren höchsten Zwek suchen sollten. Wir müssen, um von dem Werthe des Menschen richtig zu urtheilen, ihn nicht in der ersten Kindheit, sondern in dem vollen männlichen Alter betrachten.

Hier ist also zuerst die Frage zu untersuchen, was die Künste in ihrem ganzen Wesen seyn können, und was von ihnen zum Nutzen der Menschen zu erwarten sey. Wenn schwache, oder leichtsinnige Köpfe uns sagen, sie zielen blos auf Ergötzlichkeit ab, und ihr lezter Endzwek sey die Belustigung der Sinne und Einbildungskraft, so wollen wir erforschen, ob die Vernunft nichts grösseres darinn entdecke. Wir wollen sehen, wie weit die Weisheit den Hang zur Kunst gebohrnen Menschen, alles reizend zu machen, und die bey allen Menschen sich zeigende Anlage vom Schönen gerührt zu werden, nutzen könne.

Es ist nicht nothwendig, daß wir uns, um diese Absicht zu erreichen, in tiefsinnige und weitläufige Untersuchungen einlassen. Wir finden in der Beobachtung der Natur einen weit näheren Weg, das, was wir suchen, zu entdeken. Sie ist die erste Künstlerin, und in ihren wunderbaren Veranstaltungen entdeken wir alles, was den menschlichen Künsten die höchste Vollkommenheit und den größten Werth geben kann.

In der ganzen Schöpfung stimmt alles darinn überein, daß das Aug und die andern Sinnen von allen Seiten her durch angenehme Eindrüke gerührt werden. Jedes zu unserm Gebrauch dienende Wesen hat ausser seiner Nutzbarkeit auch Schönheit. Selbst die, welche uns nicht unmittelbar angehen, scheinen blos darum, weil wir sie täglich vor Augen haben, nach schönen Formen gebildet und mit schönen Farben bekleidet zu seyn.

Ohne Zweifel wollte die Natur durch die von allen Seiten auf uns zuströhmenden Annehmlichkeiten unsre Gemüther überhaupt zu der Sanftmuth und Empfindsamkeit bilden, wodurch das rauhe Wesen, das eine übertriebene Selbstliebe und stärkere Leidenschaften geben, mit Lieblichkeit gemäßiget wird. Diese Schönheiten sind einer in uns liegenden feineren Empfindsamkeit angemessen; durch den Eindruk, den die Farben, Formen und Stimmen der Natur auf uns machen, wird sie beständig gereizt, und dadurch wird ein zarteres Gefühl in uns rege, Geist und Herz werden geschäftiger und nicht nur die gröbern Empfindungen, die wir mit den Thieren gemein haben, sondern auch die sanften Eindrüke werden in uns würksam. Dadurch werden wir zu Menschen; unsre Thätigkeit wird vermehret, weil wir mehrere Dinge intereßant finden, es entsteht eine allgemeine Bestrebung aller in uns liegenden Kräfte, wir heben uns aus dem Staub empor, und nähern uns dem Adel höherer Wesen. Wir finden nun die Natur nicht mehr zu der bloßen Befriedigung unsrer thierischen Bedürfnisse, sondern zu einem feinern Genuß und zu allmähliger Erhöhung unsers Wesens eingerichtet.

Aber bey dieser allgemeinen Verschönerung der Schöpfung überhaupt, hat die Natur es noch nicht bewenden lassen. Vorzüglich hat diese zärtliche Mutter den vollen Reiz der Annehmlichkeit in die Gegenstände gelegt, die uns zur Glükseligkeit am nöthigsten sind. Sie wendet Schönheit und Häßlichkeit an, um uns das Gute und Böse kennbar zu machen; jenem giebt sie einen höhern Reiz, damit wir es lieben; diesem eine widrige Kraft, daß wir es verabscheuen. Was ist zum Glük des Menschen und zu Erfüllung seiner wichtigsten Bestimmung nothwendiger, als die gesellschaftlichen Verbindungen mit andern Menschen, die durch gegenseitig verursachtes Vergnügen geknüpft wird? Besonders die seelige Vereinigung, wodurch der auch in der grössern Gesellschaft noch einzele Mensch eine, ihm so unentbehrliche Mitgenoßin aller seiner Güter findet, die seine Freuden durch den Mitgenuß vergrössert, seinen Kummer mildert, und alle seine Mühe erleichtert? Und wohin hat die Natur mehr Annehmlichkeit und mehr Reiz gelegt, als in die menschliche Gestalt, wodurch die stärksten Bande der Sympathie geknüpft werden? Aber die höchsten Reizungen der Schönheit finden sich da, wo sie, um die seeligsten Verbindungen zu bewürken, am nöthigsten waren. Die stärksten aller anziehenden Kräfte,

Kräfte, Vollkommenheit des Geistes und Liebenswürdigkeit des Herzens, sind der todten Materie selbst eingepräget. (*)

(*) S. Schönheit.

Aber auch dieses müssen wir nicht übersehen, daß die Natur dem, was unmittelbar schädlich ist, eine widrige zurücktreibende Kraft mitgetheilet hat. Die den Geist erdrükende Dummheit, eine verkehrte Sinnesart und Bosheit des Herzens, hat sie mit eben so eindringenden, aber Ekel oder Abscheu erwekenden Zügen, auf das menschliche Gesicht gelegt, als die Güte der Seele. Also greift sie unser Herz durch die äussern Sinne auf eine doppelte Weise an; sie reizet uns zum Guten und schrekt uns vom Bösen ab.

Dieses Verfahren der Natur läßt uns über den Charakter und die Anwendung der schönen Künste, keinen Zweifel übrig. Indem der Mensch menschliche Erfindungen verschönert, muß er das thun, was die Natur durch Verschönerung ihrer Werke thut.

Die allgemeine Bestrebung der schönen Kunst muß also dahin abzielen, alle Werke der Menschen in eben der Absicht zu verschönern, in welcher die Natur die Werke der Schöpfung verschönert hat. Sie muß der Natur zu Hülfe kommen, um alles, was wir zu unsern Bedürfnissen selbst erfunden haben, um uns her zu verschönern. Ihr kommt es zu, unsre Wohnungen, unsre Gärten, unsre Geräthschaften, besonders unsre Sprache, die wichtigste aller Erfindungen, mit Anmuth zu bekleiden, so wie die Natur allem, was sie für uns gemacht hat, sie eingepräget hat. Nicht blos darum, wie man sich vielfältig fälschlich einbildet, daß wir den kleinen Genuß einer größern Annehmlichkeit davon haben, sondern daß durch die sanften Eindrüke des Schönen, des Wohlgereimten und Schiklichen unser Geist und Herz eine edlere Wendung bekommen.

Noch wichtiger aber ist es, daß die schönen Künste auch nach dem Beyspiele der Natur die wesentlichsten Güter, von denen die Glükseeligkeit unmittelbar abhängt, in vollem Reize der Schönheit darstellen, um uns eine unüberwindliche Liebe dafür einzuflößen. Cicero scheinet irgendwo (*) den Wunsch zu äussern, daß er seinem Sohne das Bild der Tugend in sichtbarer Gestalt darstellen könnte, weil dieser alsdann sich mit unglaublicher Leidenschaft in sie verlieben würde. Diesen wichtigen Dienst können in der That die schönen Künste uns leisten. Wahrheit und Tugend, die unentbehrlichsten Güter der Menschen, sind der wichtigste Stoff, dem sie ihre Zauberkraft in vollem Maaße einzuflößen haben.

(*) De Officiis Lib. I.

Auch darin müssen sie ihrer großen Lehrmeisterin nachfolgen, daß sie allem, was schädlich ist, eine Gestalt geben, die lebhaften Abscheu erwekt. Bosheit, Laster, und alles, was dem sittlichen Menschen verderblich ist, muß durch Bearbeitung der Künste eine sinnliche Form bekommen, die unsre Aufmerksamkeit reizt, aber so, daß wir es recht in die Augen fassen, um einen immerwährenden Abscheu davor zu bekommen. Dieses unvergleichliche Kunststük hat die Natur zu machen gewußt. Wer kann sich enthalten, Menschen von recht verworfener Physionomie, mit eben der neugierigen Aufmerksamkeit zu betrachten, die wir für Schönheit selbst haben? Die Lehrerinn der Künstler wollte, daß wir von dem Bösen das Auge nicht eher abwenden sollten, als bis es den vollen Eindruk des Abscheues erregt hätte.

In diesen Anmerkungen liegt alles, was sich von dem Wesen, dem Zwek und der Anwendung der schönen Künste sagen läßt. Ihr Wesen besteht darinn, daß sie den Gegenständen unsrer Vorstellung sinnliche Kraft einprägen; ihr Zwek ist lebhafte Rührung der Gemüther, und in ihrer Anwendung haben sie die Erhöhung des Geistes und Herzens zum Augenmerke. Jeder dieser drey Punkte verdient näher bestimmt und erwogen zu werden.

Daß das Wesen der schönen Künste in Einprägung sinnlicher Kraft bestehe, zeiget sich in jedem Werke der Kunst, das diesen Namen verdienet. Wodurch wird eine Rede zum Gedichte, oder der Gang eines Menschen zum Tanze? Wenn verdienet eine Abbildung den Namen des Gemähldes? Das anhaltende Klingen eines Instrumentes den Namen eines Tonstüks? Und wie wird ein Haus zu dem Werke der Baukunst? Jedes dieser Dinge wird alsdann von den schönen Künsten als ihr Werk angesehen, wenn es durch die Bearbeitung des Künstlers unsre Vorstellungskraft mit sinnlichem Reize an sich loket. Der Geschichtschreiber erzählt eine geschehene Sache nach der Wahrheit, wie sie sich zugetragen hat; der Dichter aber so, wie er glaubet, daß sie nach seinen Absichten uns am lebhaftesten rühre. Der gemeine Zeichner stellt uns einen sichtbaren Gegenstand in der völligen Richtigkeit vor Augen; der Mahler aber so, wie es unsre äussern und

und innern Sinnen auf das kräftigste reizet. Wenn der gemeine Mensch die in ihm sitzende Empfindung unüberlegt durch Gang und Gebehrden äussert; so giebt der Tänzer diesem Gang und diesen Gebehrden Schönheit und Ordnung. Also bleibet über das Wesen der schönen Künste kein Zweifel übrig.

Eben so gewiß besteht ihr unmittelbarer erster Zwek in einer lebhaften Rührung. Sie begnügen sich nicht damit, daß wir das, was sie uns vorlegen, schlechtweg erkennen, oder deutlich fassen; es soll Geist und Herz in einige Bewegung setzen. Darum bearbeiten sie jeden Gegenstand so, wie er den Sinnen und der Einbildungskraft am meisten schmeichelt. Selbst da, wo sie schmerzhafte Stacheln in die Seele steken wollen, schmeicheln sie dem Ohr durch Wolklang und Harmonie, dem Auge durch schöne Formen, durch reizende Abwechslung des Lichts und Schattens und durch den Glanz der Farben. Sie lachen selbst da, wo sie unser Herz mit Bitterkeit erfüllen wollen. Dadurch zwingen sie uns, uns den Eindrücken der Gegenstände zu überlassen, und bemächtigen sich also aller sinnlichen Kräfte der Seele. Sie sind die Syrenen, deren Gesang niemand zu widerstehen vermag.

Aber diese Feßlung der Gemüther ist noch einem höhern Zwecke untergeordnet, der nur durch eine gute Anwendung der Zauberkraft der schönen Künste erreicht wird. Ohne diese Lenkung zum höhern Zweck, wären die Musen verführerische Buhlerinnen. Wer kann einen Augenblick daran zweifeln, daß die Natur das Gefühl des sinnlichen Reizes unserm Geist nicht in einer höhern Absicht gegeben, als uns zu schmeicheln, oder uns blos zum unüberlegten Genuß desselben zu locken? Wenn sich kein Mensch untersteht zu behaupten, daß die Natur uns das Gefühl des Schmerzens, in der Absicht gegeben habe, uns zu quälen; so muß man sich auch nicht einbilden, daß das Gefühl des Angenehmen, blos einen vorübergehenden Kützel zur letzten Absicht habe. Nur schwachen Köpfen kann es unbemerkt bleiben, daß in der ganzen Natur alles auf Vollkommenheit und Würksamkeit abzielt. Und nur durchaus leichtsinnige Künstler können sich einbilden, ihren Beruf erfüllt zu haben, wenn sie ohne ein höheres Ziel die sinnlichen Kräfte der Seele mit angenehmen Bildern gereizt haben.

Wir haben vorher angemerkt, was auch ohnedem offenbar am Tage liegt, wozu die Natur den Reiz der Schönheit anwendet. Ueberall ist sie das Zeichen und die Lockspeise des Guten. So bedienen sich auch die schönen Künste ihrer Reizungen, um unsre Aufmerksamkeit auf das Gute zu ziehen und uns mit Liebe für dasselbe zu rühren. Nur durch diese Anwendung werden sie dem menschlichen Geschlecht wichtig und verdienen die Aufmerksamkeit des Weisen und die Pflege des Regenten. Durch die Vorsorge einer weisen Politik, werden sie die vornehmsten Werkzeuge zur Glükseligkeit der Menschen.

Man setze, daß die schönen Künste in der Vollkommenheit, deren sie fähig sind, bey einem Volke eingeführt und allgemein worden seyen, und überlege, was für mannigfaltige Vortheile ihm daher zufließen würden. Alles was man in einem solchen Lande um sich sieht, und was man höret, hat das Gepräge der Schönheit und Anmuthigkeit. Die Wohnplätze der Menschen, ihre Häuser, alles was sie brauchen, was sie um sich und an sich haben, und fürnehmlich das unentbehrliche und wunderbare Werkzeug, seine Gedanken und Empfindungen andern mitzutheilen, ist hier durch den Einfluß des guten Geschmaks und Bearbeitung des Genies schön und vollkommen. Nirgend kann sich das Auge hinwenden, und nichts kann das Auge vernehmen, daß nicht zugleich die innern Sinnen von dem Gefühl der Ordnung, der Vollkommenheit, der Schiklichkeit gerührt werde. Alles reizt den Geist zu Beobachtung solcher Dinge, wodurch er selbst seine Ausbildung bekommt, und alles flößet dem Herzen durch die angenehmen Empfindungen, die von jedem Gegenstand erwekt werden, ein sanftes Gefühl ein. Was in den paradiesischen Gegenden des Erdbodens die Natur thut, das thun die schönen Künste da, wo sie sich in ihrem unverdorbenen Schmuk zeigen. (*) In dem Menschen, dessen Geist und Herz so unaufhörlich von allen Arten des Vollkommenen gereizt und gerührt werden, entsteht nothwendig eine Entwiklung und allmählige Verfeinerung aller Seelenkräfte. Die Dummheit und Unempfindlichkeit des rohen natürlichen Menschen verschwindet nach und nach; und aus einem Thier, das vielleicht eben so wild war, als irgend ein anderes, wird ein Mensch gebildet, dessen Geist reich an Annehmlichkeiten und dessen Gemüthsart liebenswürdig ist.

(*) S. Baukunst.

So wenig es erkannt wird, so wahr ist es, daß der Mensch das wichtigste seiner innern Bildung dem Einflusse der schönen Künste zu danken hat. Wenn ich auf der einen Seite den Muth und die Vernunft bewundre, womit die alten cynischen Philosophen unter einem durch den Mißbrauch der schönen Künste in Ueppigkeit und Weichlichkeit versunkenen Volke, wieder gegen den ursprünglichen Zustand der rohen Natur zurückgekehret sind; so erregt auf der andern Seite ihr Undank gegen die schönen Künste meinen Unwillen. Woher hattest du Diogenes den feinen Witz, womit du die Thorheiten deiner Mitbürger so schneidend verspottetest? Woher kam dir das feine Gefühl, daß dir jede Thorheit, wenn sie auch die völlige Gestalt der Weisheit an sich hatte, so lebhaft zu empfinden gab? Wie konntest du dir einbilden, in Athen oder Corinth, völlig zu der rohen Natur zurücke zu kehren? Ist es nicht offenbar widersprechend, in einem Lande, wo die schönen Künste ihren vollen Einfluß schon verbreitet haben, ein Cyniker seyn zu wollen? Erst hättest du durch einen Trunk aus dem Lethe in deinem Geist und in deinem Herzen jeden Eindruk der schönen Künste auslöschen sollen; alsdann aber hättest du nicht mehr unter den Griechen leben können; sondern hättest dein Faß bis zu der kleinsten und verächtlichsten Horde der scythischen Völker hinwälzen müssen, um einen Aufenthalt zu finden, wo du nach deinen Grundsätzen denken und leben konntest. Und du besserer Diogenes unter den neuern Griechen, verehrungs- und bewundrungswürdiger Rousseau, hättest den Musen erst alles zurücke geben sollen, was du ihnen schuldig bist, ehe du deine öffentliche Anklage gegen sie vorbrachtest. Dann würde sie gewiß niemanden gerührt haben. Dein sonst großes Herz fühlte nicht, wie viel du denen zu danken hast, die du des Landes verweisen wolltest.

Diese Anmerkungen gehen nur auf die allgemeineste Würkung der schönen Künste überhaupt, die in einer verfeinerten Sinnlichkeit, in dem, was man den Geschmak am Schönen nennt, bestehet. Und dieses allein wäre schon hinlänglich, den dankbaren Menschen zu vermögen, den Musen Tempel zu bauen und Altäre aufzurichten. Ein Volk, das den Geschmak am Schönen besitzt, besteht, überhaupt betrachtet, immer aus vollkommnern Menschen, als das, welches den Einfluß des Geschmaks noch nicht empfunden hat.

Und doch ist dieser höchstschätzbare Einfluß der schönen Künste nur noch als eine Vorbereitung zu ihrer höhern Nutzbarkeit anzusehen; sie tragen herrlichere Früchte, die aber nur auf diesem durch den Geschmak bearbeiteten Boden wachsen können. (*) Ein Volk, das glüklich seyn soll, muß zuerst gute, seiner Größe und seinem Lande angemessene Gesetze haben. Diese sind ein Werk des Verstandes. Dann müssen gewisse Grundbegriffe, gewisse Hauptvorstellungen, die den wahren Nationalcharakter unterstützen, jedem einzelen Bürger, so lebhaft als möglich ist, immer gegenwärtig seyn, damit er seinen Charakter beständig behaupte. Bey grössern Gelegenheiten aber, wo Trägheit und Leidenschaft sich der Pflicht widersetzen, müssen Mittel vorhanden seyn, dieser höhern Reiz zu geben. Diesen Dienst können die schönen Künste leisten. Sie haben tausend Gelegenheiten jene Grundbegriffe immer zu erweken und unauslöschlich zu machen; und nur sie können, bey jenen besondern Gelegenheiten, da sie einmal das Herz zur feinen Empfindsamkeit schon vorbereitet haben, durch innern Zwang den Menschen zu seiner Pflicht anhalten. Nur sie können, vermittelst besonderer Arbeiten, jede Tugend, jede Empfindung eines rechtschaffenen Herzens, jede wohlthätige Handlung in ihrem vollen Reize darstellen. Welche empfindsame Seele wird ihnen widerstehen können? Oder wenn sie ihre Zauberkraft anwenden, uns die Bosheit, das Laster, jede verderbliche Handlung in der Häßlichkeit ihrer Natur und in der Abscheulichkeit ihrer Folgen darzustellen; wer wird sich noch unterstehen dürfen, nur einen Funken dazu in seinem Herzen glimmen zu lassen.

(*) S. Geschmak.

In Wahrheit, aus dem Menschen, dessen Einbildungskraft zum Gefühle des Schönen, und dessen Herz zur Empfindsamkeit des Guten hinlänglich gestimmt ist, kann man durch eine weise Anwendung der schönen Künste alles machen, dessen er fähig ist. Der Philosoph darf nur die von ihm entdekten praktischen Wahrheiten, der Stifter der Staaten seine Gesetze, der Menschenfreund seine Entwürfe, dem Künstler übergeben. Der gute Regent kann ihm seine Anschläge, dem Bürger sein wahres Interesse werth zu machen, nur mittheilen; er, den die Musen lieben, wird, wie ein andrer Orpheus, die Menschen selbst wider ihren Willen, aber mit sanftem liebenswürdigen Zwange, zu fleißiger Ausrich-

tung alles dessen bringen, was zu ihrer Glükseeligkeit nöthig ist.

Also müssen wir die schönen Künste, als die nothwendigen Gehülfen der Weisheit ansehen, die für das Wohlseyn der Menschen sorget. Sie weiß alles, was der Mensch seyn soll; sie zeichnet den Weg zur Vollkommenheit und der nothwendig damit verbundenen Glückseligkeit. Aber die Kräfte, diesen oft steilen Weg zu besteigen, kann sie nicht geben; die schönen Künste machen ihn eben, und bestreuen ihn mit Blumen, die durch den lieblichsten Geruch den Wanderer zum weitern Fortgehen unwiderstehlich anlocken.

Und dieses sind nicht etwa rednerische Lobeserhebungen, die nur auf einen Augenblik täuschen und wie leichter Nebel verschwinden, wenn die Strahlen der Vernunft darauf fallen; es ist der menschlichen Natur gemäß; der Verstand würkt nichts als Kenntniß, und in dieser liegt keine Kraft zu handeln. Soll die Wahrheit würksam werden, so muß sie in Gestalt des Guten nicht erkannt, sondern empfunden werden, denn nur dieses reizt die Begehrungskräfte. Dieses sahen selbst die Stoiker ein, obgleich ihre Grundmaxime war, alle Empfindung zu verbannen, und die ganze Seele blos zu Vernunft zu machen. (†) Dennoch war ihre Physiologie (††) voll von Bildern und Erdichtungen, die durch die Einbildungskraft die Empfindung rege machen sollten; und keine andre Sekte war sorgfältiger als diese, die Aussprüche der Vernunft mit ästhetischer Kraft zu beleben. Der rohe Mensch ist blos grobe Sinnlichkeit, die auf das thierische Leben abzielt; der Mensch, den der Stoiker bilden wollte, aber nie gebildet hat, wäre blos Vernunft, ein blos erkennendes und nie handelndes Wesen; der aber, den die schönen Künste bilden, steht zwischen jenen beyden gerad in der Mitte; seine Sinnlichkeit besteht in einer verfeinerten innern Empfindsamkeit, die den Menschen für das sittliche Leben würksam macht.

Aber wir müssen alles gestehen. Die reizende Kraft der schönen Künste kann leicht zum Verderben der Menschen gemißbraucht werden; gleich jenem paradiesischen Baum, tragen sie Früchte des Guten und des Bösen, und ein unüberlegter Genuß derselben kann den Menschen ins Verderben stürzen. Die verfeinerte Sinnlichkeit kann gefährliche Folgen haben, wann sie nicht unter der beständigen Führung der Vernunft angebauet wird. Die abentheuerlichen Ausschweifungen der verliebten, oder politischen, oder religiösen Schwärmereyen, der verkehrte Geist fanatischer Sekten, Mönchs-Orden und ganzer Völker, was ist er anders, als eine von Vernunft verlassene und dabey noch übertriebene feinere Sinnlichkeit. Und auch daher kommt die sybaritische Weichlichkeit, die den Menschen zu einem schwachen, verwöhnten und verächtlichen Geschöpfe macht. Es ist im Grund einerley Empfindsamkeit, die Helden und Narren, Heilige und verruchte Bösewichter bildet.

Und wann die Kraft der schönen Künste in verrätherische Hände kommt, so wird das herrlichste Gesundheitsmittel zum tödtlichen Gifte, weil die liebenswürdige Gestalt der Tugend auch dem Laster eingeprägt wird. Dann läuft der betrogene Mensch im Schwindel der Trunkenheit gerade in die Arme der Verführerin, wo er seinen Untergang findet. Darum müssen die Künste in ihrer Anwendung nothwendig unter der Vormundschaft der Vernunft stehen.

Wegen ihres ausnehmenden Nutzens verdienen sie von der Politik durch alle ersinnliche Mittel unterstützt und ermuntert, und durch alle Stände der Bürger ausgebreitet zu werden; und wegen des Mißbrauchs, der davon gemacht werden kann, muß eben diese Politik sie in ihren Verrichtungen einschränken. Schon allein in Rüksicht auf die Vortheile des guten und den Schaden des schlechten Geschmaks sollte eine wahrhaftig weise Gesetzgebung keinem Bürger erlauben, durch seine Häuser oder Gärten, wo von außen und innen anlokende Pracht, aber zugleich Mangel der Ueberlegung, Unschiklichkeit, Thorheit, oder gar Wahnwitz herrscht, den Geschmak seiner Mitbürger zu verderben. Keinem Künstler sollte erlaubt seyn seine Kunst zu treiben, bis er außer den Proben seiner Kunst, auch Proben von

(†) **Verbanne die Einbildung**, sagt der große Marcus Aurelius, **so bist du gerettet**. In diesen Worten liegt der ganze Geist der stoischen Philosophie.

(††) In der Philosophie der Alten wurde das System der Lehren vom Ursprung, der Regierung und dem endlichen Schiksal der Welt und besonders des Menschen, das, was wir in Deutschland gegenwärtig, mit Ausschluß der Ontologie, die Metaphysik nennen, Physiologie genennt.

von Verstand und rechtschaffenen Gesinnungen gegeben hat. (†) Es muß dem Gesetzgeber eine wichtige Angelegenheit seyn, daß nicht nur öffentliche Denkmäler und Gebäude, sondern jeder sichtbare Gegenstand selbst aller mechanischen Künste das Gepräge des guten Geschmaks trage; so wie man dafür sorget, daß nicht nur das Geld, sondern auch die metallenen Geräthschaften, das Gepräge der ächten Haltung bekommen. Ein weiser Regent sorget nicht blos dafür, daß öffentliche Feste und Feyerlichkeiten und öffentliche Gebräuche, sondern selbst jedes häusliche Fest, jeder Privatgebrauch, durch den Einfluß der schönen Künste kräftiger und vortheilhafter auf die Gemüther der Bürger würke.

Vornehmlich aber verdienet das allgemeineste und wichtigste Instrument unsrer vornehmsten Verrichtungen, die Sprache, eine besondere Aufmerksamkeit derer, denen die Besorgung der Wohlfahrt der Bürger anvertrauet ist. Es ist einer ganzen Nation höchst nachtheilig, wenn ihre Sprache barbarisch, ungelenkig, zum Ausdruke feinerer Empfindungen und scharfsinniger Gedanken ungeschikt ist. Wächst nicht Vernunft und guter Geschmak, und wird nicht ihr Gebrauch gerad in dem Maaße erleichtert, nach welchem die Vollkommenheit der Sprache gemessen wird? Denn im Grunde ist sie nichts anders, als Vernunft und guter Geschmak in körperliche Zeichen verwandelt. Warum sollte denn eine so gar wichtige Sache dem Zufall überlassen oder gar der Verpfuschung jedes wahnwitzigen Kopfes Preis gegeben werden. Wenn es wahr ist, daß die so berühmte Academie der Vierziger in Paris, blos darum gestiftet worden, daß durch die Verbesserung der Sprache der Ruhm der französischen Nation sollte ausgebreitet werden, so hat der Stifter die Sache in dem schwächesten Lichte gesehen. Hier war mehr als Ruhm und Schimmer zu gewinnen. Ausbreitung und Vermehrung der Vernunft und des guten Geschmaks für die ganze Nation. (††)

Fast alle Künste vereinigen ihre Würkung in den Schauspielen, daraus allein könnte das fürtreflichste aller Mittel, den Menschen zu erhöhen, gemacht werden, und doch ist es an den meisten Orten gerade das, was Geschmak und Sitten am meisten verderbt. Sollten nicht gegen die Verfälschung der Kunst Strafgesetze gemacht seyn, wie gegen die Verfälschung des Geldes? Wie können die schönen Künste ihre wahre Nutzbarkeit erreichen, wenn jedem Thoren erlaubt ist, sie zu mißbrauchen.

Wenn sie, so wie sie in ihrer Natur sind, als Mittel zur Beförderung der menschlichen Glückseligkeit sollen gebraucht werden, so muß nothwendig ihre Ausbreitung bis in die niedrigen Hütten der gemeinesten Bürger dringen, und ihre Anwendung, als ein wesentlicher Theil in das politische System der Regierung aufgenommen werden, und ihnen gehört ein Antheil an den Schätzen, die durch die Arbeitsamkeit des Volks, zu Bestreitung des öffentlichen Aufwandes jährlich zusammen getragen werden.

Dieses wird freylich manchen vermeinten Staatsweisen wenig einleuchten, und Philosophen selbst werden solche Vorschläge für Hirngespinste halten. In der That sind sie es, so lange wir den gegenwärtigen Geist der meisten politischen Verfassungen, als etwas in seinen Grundsätzen unveränderliches voraussetzen. Wo äußere Macht, baarer Reichthum, und das, was beyde befördert, für die erste Angelegenheit des Staates gehalten werden, so rathen wir die schönen Künste zu verbannen, und rufen denen, die die Geschäfte des Staates verwalten, mit dem römischen Dichter zu:

> O! Cives cives, quaerenda pecunia primum est
> Virtus post nummos.

Es kann von einigem Nutzen seyn, wenn wir eine kurze Abbildung des Schiksals der schönen Künste, und ihres gegenwärtigen Zustandes machen, und

(†) Einige besondere hieher gehörige Anmerkungen finden sich in dem Artikel Künstler.

(††) Die Nachläßigkeit der deutschen Regenten in diesem Stüke, ist unglaublich. Das wichtigste aller Mittel, die Menschen über das Thier empor zu heben, wird gerade, als gar nichts geachtet. Man läßt jeden unsinnigen Kopf, dem es einfällt, dergleichen zu thun, in Zeitungen, Calendern, Wochenblättern, Büchern, Predigten, mit dem ganzen Volke in einer Sprache schwatzen, die voll Unsinn und Barbarey ist. Selbst der Majestät der Monarchen, wenn sie in Mandaten und Verordnungen, mit dem ganzen Volke, dessen Väter und Führer sie sind, sprechen, legt man nicht selten eine Sprache in den Mund, die voll Ungeschiklichkeit ist, und wo auch die kleinste Spur des guten Geschmaks und der Ueberlegung vermißt wird.

und es gegen das Gemählde halten, das wir nach dem Ideal derselben, so eben entworfen haben.

Man muß sich nicht einbilden, daß die Künste, wie gewisse mechanische Erfindungen, durch einen glüklichen Zufall, oder durch methodisches Nachdenken von Männern von Genie erfunden worden, und sich von dem Ort ihrer Geburt aus in andre Länder verbreitet haben. Sie sind in allen Ländern, wo die Vernunft zu einiger Entwiklung gekommen ist, einheimische Pflanzen, die ohne mühsames Warten hervorwachsen; aber so, wie die Früchte der Erde, nehmen sie nach Beschaffenheit der Himmelsgegend, wo sie aufkeimen, und der Wartung, die auf sie gewendet wird, sehr verschiedene Formen an, bleiben in wilden Gegenden unansehnlich und von geringem Werthe.

So wie noch gegenwärtig jedes Volk der Erde, das den Verstand gehabt hat, sich aus der ersten Wildheit herauszuwinden, Musik, Tanz, Beredsamkeit und Dichtkunst kennet, so ist es ohne Zweifel in allen Zeitaltern gewesen, seitdem die Menschen zu einer vernunftmäßigen Besonnenheit gekommen sind. Man hat nicht nöthig, um die schönen Künste in ihrem ersten Ursprunge und in ihrer rohesten Gestalt zu sehen, durch die Geschichte der Menschen, bis in das finstere Alterthum herauf zu steigen; sie sind bey den ältesten Aegyptern und Griechen das gewesen, was sie noch itzt bey den Huronen sind. Der allgemeine Hang der Menschen, die Gegenstände sinnlicher Eindrüke, die sie in ihrer Gewalt haben, zu verfeinern und angenehmer zu machen, ist jedem Beobachter des menschlichen Genies bekannt. Wie dieser durch natürliche und zufällige Veranlassungen, die ersten rohen Versuche in jedem Zweige der Kunst hervorgebracht habe, läßt sich leicht begreifen, und ist in einigen Artikeln dieses Werks, besonders in denen über die einzelen Künste (†) etwas näher entwikelt worden.

Man findet nicht blos die Hauptzweige der schönen Künste, wenigstens im ersten Keime, sondern sogar einzele Sprößlinge derselben bey Völkern die keine mittelbare oder unmittelbare Gemeinschaft mit einander gehabt haben. Man weiß, daß die Chineser ihre Comödie und ihre Tragödie haben, und selbst die ehemaligen Einwohner in Peru hatten diese doppelte Art des Schauspiels, da sie in der einen die Thaten ihrer Yncas, in der andern die Scenen des gemeinen Lebens vorstellten. (††) Die Griechen, die der Nationalstolz zu großen Prahlereyen verleitet hat, (†††) schreiben sich die Erfindung aller Künste zu; aber einer der verständigsten Griechen warnet uns ihnen in Ansehung der ganz alten Nachrichten zu trauen. (††††) Es ist leicht zu erachten, daß die Griechen, die sich noch von Eicheln genährt haben, als andre Völker schon in großem Flor waren, die Künste gewiß nicht zuerst getrieben haben.

Ob wir aber gleich den ersten Keim der Künste unter allen Völkern anzutreffen glauben, so ist doch der Weg, von den ersten Versuchen darinn, die der noch rohen Natur zuzuschreiben sind, nur bis dahin, wo ihre Ausübung anfängt methodisch zu werden, und wo die Künstler anfangen, sie als eine erlernte Kunst zu treiben, so weit entfernt, daß man noch immer fragen könnte, welches Volk der Erde ihn zuerst gemacht hat.

Aber wir haben von dem Ursprunge, von den Einrichtungen und den Künsten der ältesten Völker zu wenig Nachrichten, als daß diese Frage könnte beantwortet werden. Man hält insgemein, doch ohne völlige Zuverläßigkeit, die Chaldäer, bisweilen auch die Aegypter für die ersten, welche die verschiedenen Zweige der zeichnenden Künste methodisch getrieben haben. So viel ist gewiß, daß sowol bey diesen Völkern als bey den Hetruriern die schönen Künste schon zu den Zeiten, in welche das, was wir von der wahren Geschichte der Menschen wissen, noch kein merkliches Licht verbreitet, im Flor gewesen. Zu Abrahams Zeiten scheinen die zeichnenden Künste in Chaldäa schon aufgekeimt zu haben, und in Aegypten war die Baukunst unter der Regierung des Sesostris, der um die Zeiten des jüdi-

(† S. Baukunst I. Th. S. 129. Dichtkunst S. 253. Mahlerey, Musik, Tanzkunst. Vers. Gesang.

(††) Histoire des Yncas des Garcil. da Vega Lib. II. chap. 27.

(†††) Graeci omnia sua in immensum tollunt. Macrob. Saturn. L. I. c. 24.

(††††) Strabo: der sehr vernünftig anmerkt, daß die ältesten Sammler der Nachrichten durch die griechische Fabellehre, zu sehr viel Unwahrheiten verführt worden.

Πολλα και μη ὀντα λεγουσιν ὁι ἀρχαιοι συγγραφεις, συντεθραμμενοι τῳ ψευδει δια της μυθογραφιας. Lib. VIII.

jüdischen Gesetzgebers Moses gelebt hat, in großem Flor. (*)

(*) S. Winkelm. Gesch der Künste des Alterthums. 1. Theil. 1 Cap.

Wie weit diese Völker vor den Griechen die schönen Künste getrieben haben, läßt sich nicht bestimmt sagen. Die Aegypter und die Perser haben Gebäude und Gärten gehabt, die wenigstens an äusserlicher Pracht und Größe alles übertroffen, was die Griechen hernach gemacht haben. Und das jüdische Volk hat fürtrefliche Proben der Beredsamkeit und Dichtkunst aufzuweisen, die älter als die griechischen Werke dieser Art sind.

Das eigentliche Griechenland scheinet die schönen Künste erst durch seine in Jonien und in Italien verbreitete Colonien bekommen zu haben; Jonien hatte sie ohne Zweifel von den benachbarten Chaldäern, Großgriechenland aber von den benachbarten Hetruriern bekommen. (*) Die Ueberbleibsel der ältesten griechischen Baukunst in dem alten Poestum scheinen einen ägyptischen Geschmak anzuzeigen. Und man findet in den Schriften der Alten Spuren genug, daß die Dichtkunst einer Seits von Abend her, andrer Seits aber aus dem Orient und selbst von Norden her nach dem eigentlichen Griechenland hinüber gekommen sey.

(*) Statuas Thusci primum in Italia invenerunt Cassiodor.

Ob aber gleich die Künste als ausländische Früchte auf den griechischen Boden verpflanzet worden; so haben sie unter diesem glüklichen Himmelsstriche und durch die Wartung des bewundrungswürdigen Genies der Griechen eine Schönheit und einen Geschmak bekommen, den sie in keinem andern Lande, weder vorher, noch nachher gehabt haben. Alle Zweige der schönen Kunst hat Griechenland im höchsten Flor und in der größten Schönheit gesehen, auch Jahrhunderte lang darin erhalten, und es könnten tausend Beyspiele zum Beweis angeführt werden, daß sie eine Zeitlang zu ihrem wahren Zwek angewendet worden. Darum kann dieses Land immer als das vorzügliche Vaterland derselben angesehen werden.

Nachdem dieses an allen Gaben des Geistes und des Herzens ausserordentliche Volk seine Freyheit verlohren hatte, und den Römern dienstbar worden war, haben auch die Künste ihren Glanz verlohren. Das Genie der Römer, welche nach dem Verfalle der griechischen Staaten einige Jahrhunderte lang das herrschende Volk in der Welt gewesen, war zu roh, um die Künste in ihrem Glanze zu erhalten; obgleich die griechischen Künstler und Kunstwerke mitten unter dasselbe verpflanzt worden waren. Dieses Volk hat nie, wie die Griechen, die völlige Besonnenheit der menschlichen Vernunft besessen, weil die Begierde zu herrschen allezeit das Uebergewicht in seinem Charakter behauptet hat. Also war die Cultur der schönen Künste dem Plane, nach welchem die Römer handelten, ganz fremd, und wurde dem Zufalle überlassen. Die Musen sind nie nach Rom gerufen, sondern als dahin geflüchtete Fremdlinge blos geduldet worden.

Zwahr scheinet Augustus sie in seinem Plan aufgenommen zu haben. Aber die Zeiten waren, wegen der innern Gährung die von der gehemmten Liebe zur Freyheit in den Gemüthern würkte, noch zu unruhig, um den Künsten die griechische Schönheit wieder zu geben. Alles, was den Menschen an Gemüthskräften übrig war, wurde auf ganz andre Gegenstände gerichtet, als die Bearbeitung des Genies. Die herrschende Parthey hatte genug zu thun, um ihre Gewalt durch die nächsten äußern Zwangsmittel zu behaupten; die, welche die Unterdrükung mit Unwillen fühlten, konnten auf nichts denken, als auf heimliche Untergrabung jener Gewalt, und die dritte Parthey, die ein Zuschauer dieser fürchterlichen Gährung war, suchte in einer so fatalen Lage der Sachen, sich in so viel Ruhe zu erhalten, als möglich war. In den Händen dieser Parthey war das Genie zur Kunst, und wurd um Geld verkauft. Die, welche eine noch nicht sicher genug befestigte Gewalt in den Händen hatten, wendeten die Bemühungen feiler Künstler an, die Tyranney mit Annehmlichkeit zu bekleiden, und durch ihren Befehl wurde die Aufmerksamkeit desjenigen Theils des Volks, der sich blos leidend verhielte, von der Freyheit abgelenket, und auf Lustbarkeiten gerichtet. Dieses mußte nothwendig den Erfolg haben, daß die Künste nicht nur von ihrem wahren Zweke mußten abgeführet, sondern auch in den Grundsätzen, auf die ihre Vollkommenheit beruhet, verdorben werden.

Von dieser Zeit an also wurden sie allmählig zu Grunde gerichtet und fielen in die Erniedrigung, in welcher sie so viele Jahrhunderte geblieben sind, und aus der sie sich jetzt noch nicht wieder empor geschwungen haben.

Zwar blieben sie diese ganze Zeit hindurch dem äussern Scheine nach in einigem Flor, das Mechanische jeder Kunst erhielt sich in den Werkstätten der Künstler;

ler; aber Geist und Geschmak verschwanden allmählig daraus: die Künstler in jeder Art pflanzten sich fort; für die zerstörten Tempel heydnischer Gottheiten wurden Kirchen gebauet; in die Stelle der Statuen der Götter und Helden traten die Bilder der Heiligen und der Märtyrer. Die Musik wurde von der Schaubühne in die Kirchen versetzt, und die Beredsamkeit kam von den Rednerbühnen auf die Kanzeln. Kein Zweig der schönen Künste fiel ab; aber alle verwelkten allmählig, bis sie ein Ansehen gewannen, aus dem man sich von ihrer ehemaligen Schönheit keinen Begriff machen konnte.

Es gieng damit wie mit gewissen Feyerlichkeiten, die in ihrem Ursprunge wichtig und sehr bedeutend gewesen, allmählig aber sich in Gebräuche verwandelten, von denen man keinen Grund und keine Bedeutung mehr anzugeben weiß. Was itzt die Ritterorden gegen die ehemaligen Orden sind, das waren in diesen Zeiten die Künste gegen das, was sie in alten Zeiten gewesen; die äußerlichen Zeichen, Bänder und Sterne blieben allein übrig. Eben darum fehlte es den Werken der Kunst nicht nur an äusserlicher Schönheit, sondern auch an innerlicher Kraft.

Einige Schriftsteller sprechen von der Geschichte der Kunst auf eine Art, die uns glauben machen könnte, sie seyen Jahrhunderte durch völlig verlohren gewesen. Aber dieses streitet gegen die historische Wahrheit. Von den Zeiten des Augustus, bis auf die Zeiten Pabst Leo des X, ist kein Jahrhundert gewesen, das nicht seine Dichter, seine Mahler, seine Bildhauer, Steinschneider, Tonkünstler, und seine Schauspieler gehabt. Es scheinet sogar, daß in zeichnenden Künsten hier und da ein glüklichers Genie Versuche gemacht, Schönheit und Geschmak wieder in die Künste einzuführen (†) Aber die Würkung davon erstrekte sich nicht weit. Wie die Verderbniß der Sitten in dem zwölften und einigen folgenden Jahrhunderten zu einem fast unbegreiflichen Grade herabgefallen, so waren auch die schönen Künste in ihrer Anwendung unter alles, was sich itzt begreifen läßt, niedergesunken. Man trift in Gemählden geistlicher Bücher, in Bildschnitzereyen, womit Kirchen und Canzeln ausgezieret waren, eine Schändlichkeit des Innhalts an, die gegenwärtig an Oertern, wo die wildeste Unzucht ihren Sitz hat, anstößig seyn müßten. Aber vermuthlich war dieser Mißbrauch unschädlich, weil es diesen Mißgeburten der Kunst an allem ästhetischen Reize fehlte.

Doch brach mitten in dieser Barbarey die Morgenröthe eines bessern Geschmaks in einigen Zweigen der Künste hier und da aus. Dieses erhellet aus dem, was über die Geschichte der Dichtkunst und der Baukunst angemerkt worden. (††) Aber erst mit dem sechszehnten Jahrhunderte erschien der helle Tag wieder, und verbreitete sein Licht über den ganzen Umfang der schönen Künste. Schon lange vorher hatte der Reichthum, den sich verschiedene italiänische Freystaaten durch Handlung erworben, sie auf einige Zweige der angenehmen Künste aufmerksam gemacht. Stüke von griechischen Werken der Baukunst und Bildschnitzerey wurden aus Griechenland nach Italien, besonders nach Pisa, Florenz und Genua gebracht, und man fieng an die Schönheit daran zu fühlen, auch hier und da nachzuahmen. Aber eine weit wichtigere Würkung thaten die Werke der griechischen Dichtkunst und Bered=

(†) Ich habe vor einigen Jahren in Hervorden ein Diploma von Kayser Heinrich IV. gesehen, auf dessen Siegel der Kopf dieses Kaysers so schön ist, als wenn er zu den Zeiten der ersten Cäsare wäre geschnitten worden. Und an alten Kirchen=Büchern aus Carls des Großen und den nachfolgenden Zeiten findet man bisweilen geschnittene Steine, denen es nicht ganz an Schönheit fehlet. Noch unerwarteter als dieses war mir eine Nachricht von der Geschiklichkeit die ein nordisches Volk von Slavischem Stamm, die Wenden, die ehemals in Pommern wohnten, in den zeichnenden Künsten beiessen. In einem so eben herausgekommenen Werk (*) finde ich folgendes, das aus einer alten Lebensbeschreibung des Heil. Otto Bischoffs von Bamberg, genommen ist. „Es waren in Stettin vier Tempel. Aber einer von diesen war mit bewundrungswürdiger Kunst und Zierlichkeit gebaut. Er hatte inwendig sowol, als auswendig Schnitzwerk, welches an den Wänden hervorragte und Menschen, Vögel und andre Thiere mit einer so genauen Nachahmung der Natur vorstellte, daß man fast glauben sollte, daß sie athmeten und lebten.“ Der Geschichtschreiber der dieses erzählt, hatte die Sachen selbst gesehen, und war ein Mann, der den Kayserlichen Hof gesehen hatte, folglich kein verwerflicher Zeuge. (S. 290. und 291. des angezogenen Buches.)

(*) Thunmans Untersuchungen über die Gesch. einiger nordischen Völker. Berlin, 1772. 8.

(††) S. Baukunst 1. Th. S. 129. Dichtkunst S. 251. Geschnittene Steine, Bildhauerkunst.

rksamkeit, die bald hernach durch die aus dem Oriente nach Italien geflüchteten Griechen allmählig bekannt wurden. Da sah man die Früchte des Geschmaks dieser Zweige der Kunst wieder in ihrer Reife, und dadurch wurde man angetrieben auch das, was in andern Gattungen noch hier und da übrig geblieben war, aus den Ruinen wieder hervor zu suchen. Der Geschmak der Künstler wurde wieder geschärft; der Beyfall und Ruhm, den einige durch Nachahmung alter Werke erhalten, zündete auch in andern das Feuer der Nacheiferung an, und so erhoben sich die Künste wieder aus dem Staub empor, und breiteten sich aus Italien allmählig in dem ganzen Occident, und auch bis nach Norden aus. Man merkte durchgehends, daß die Werke der alten Kunst die Muster wären, an die man sich zu halten hätte, um allen schönen Künsten ihre beste Gestalt wieder zu geben. Da zugleich eine gesundere Politik mehr Ruhe in die Staaten eingeführet, denen sie eine grössere Festigkeit gegeben hatte, so nahm auch die Liebe zu den schönen Künsten dadurch zu, und so bekamen sie allmählig den Flor, in welchem wir sie gegenwärtig sehen.

Damit wir uns einen bequemen Standort bereiten, aus welchem wir eine freye Aussicht über den gegenwärtigen Zustand der schönen Künste haben, müssen wir wieder zu allgemeinen Betrachtungen über ihre Natur und Anwendung zurükekehren.

Wir haben gesehen, was sie in ihrer vollen Kraft seyn können. Die eigentlichsten Mittel, die Gemüther der Menschen mit Zuneigung für alles Schöne und Gute zu erfüllen, — die Wahrheit würksam zu machen, und der Tugend Reizung zu geben, — den Menschen zu jedem Guten anzutreiben, und von allen schädlichen Unternehmungen zurück zu halten — und überhaupt ihm, wenn er einmal durch die Vernunft hinlänglich von seinem wahren sittlichen Interesse unterrichtet worden, jede Kraft zu unaufhörlicher Bewürkung desselben in seine Seele zu legen.

Daß sie jemals unter irgend einem Volke diese Vollkommenheit erreicht haben, kann mit Gewißheit nicht behauptet werden; daß aber eine Zeit gewesen sey, wo sie sich derselben genähert haben, scheinet gewiß. Die Griechen hatten von den schönen Künsten den richtigen Begriff, daß sie zu Bildung der Sitten und zu Unterstützung der Philosophie, und selbst der Religion dienen. Darum ließen sie es auch an Aufmunterung der Künstler durch Ehre, Ruhm und andre Belohnung, nicht ermangeln. In einigen griechischen Staaten war der größte Redner oft der Mann, der mit der höchsten Würde des Staats bekleidet wurde. Die Gesetzgeber und Regenten sahen große Dichter als wichtige Personen an, die den Gesetzen selbst Kraft geben könnten. Homer wurde für den besten Rathgeber des Staatsmannes und des Heerführers, und für den besten Hofmeister des Privatmannes angesehen, und in dieser Absicht schrieb Lykurgus die zerstreuten Gesänge dieses Dichters in Kreta zusammen. Eben dieser Gesetzgeber gewann den Dichter und Sänger Thales, daß er aus dieser Insel mit ihm nach Sparta zog, und dort durch seine Gesänge die Gesetzgebung erleichterte. (*) Die Alten, sagt ein griechischer Philosoph (**) hielten dafür, daß die Dichtkunst einigermaaßen die erste Philosophie sey, die uns von Kindheit an den Weg zu einem richtigen Leben weise, und auf eine angenehme Weise Sitten, Empfindungen und Thaten lehre, (†) die unsrigen aber (die Pythagoräer) lehren, daß allein der Dichter der wahre Weise sey." Daher haben auch die Griechen ihre Kinder zuerst in der Dichtkunst unterrichten lassen. Keineswegs zur Belustigung, sondern zur Bildung des Gemüthes. Dieses Verdienstes rühmen sich auch die Tonkünstler — sie halten sich für Lehrer und Verbesserer der Sitten — darum nennet auch Homer die Sänger Hofmeister. Ueberhaupt kann man von den Griechen sagen, was ein Römer vielleicht mit weniger Recht von seinen Voraltern rühmet, daß sie alle Künste zum gemeinen Besten angewendet haben. (††)

(*) Plutarchus im Lykurgus.

(**) Strabo Lib. I.

Aber von der Ehre, dem Ruhme und den großen Belohnungen, die in Griechenland allen rechtschaffenen Künstlern zu Theil geworden, sind die Nachrichten in den Schriften der Alten so bekannt, daß es unnöthig ist hier besondere Fälle anzuführen. (†††)

(†) διδασκαλεσαι ἠθη και παθη, και πραξεις.

(††) Nullam majores nostri artem esse voluerunt, quae non aliquid reipublicae commodaret. Servius ad Aeneid. L. VI.

(†††) Eine Menge hieher gehöriger Anekdoten hat Junius gesammlet. Man sehe besonders in seinem Werke de Pictura Veterum das XIII, Cap. des II. Buches.

Man brauchte sie jede Feyerlichkeit, jede öffentliche Veranstaltung, jedes wichtige öffentliche Geschäft zu unterstützen. Die öffentlichen Berathschlagungen, die durch Gesetze verordneten feyerlichen Lobreden auf Helden und auf Bürger, die ihr Leben im Dienste des Staats verlohren hatten, die öffentlichen Denkmäler, womit große Thaten belohnet wurden, die große Menge religiöser Feste, die mit so viel Ceremonien begleitet waren, und die Schauspiele, die zu einigen dieser Feste gehörten, und auf die von Seiten der Regierung so viel Sorgfalt gewandt und so großer Aufwand gemacht worden; alles dieses verschaffte den Künstlern Gelegenheit, ihr Genie und die Kraft der schönen Künste auf die Gemüther der Menschen in voller Würkung zu zeigen. Es wurden Gesetze gemacht, um den guten Geschmak zu befördern, das Einreissen des schlechten Geschmaks, und die noch schädlichere Uebertreibung des Feinen zu hemmen. (*)

(*) S. Baukunst 1 Th. S. 129. auch Musik.

Eben so aufmerksam waren auch die Hetrusker, den Einfluß der Künste auf die Sitten zu befördern. Wir wissen zwar wenig von den politischen Verfassungen dieses durch die Römer zernichteten Volks. Aber die mannichfaltigen Ueberbleibsel der hetruskischen Künste, beweisen hinlänglich, wie unmittelbar sie in alle Verrichtungen des gemeinen Lebens verwebt gewesen seyn. Man geräth dabey auf die Vermuthung, daß auch der gemeine Mann in seinem Hause kaum etwas vor sich gesehen, oder in die Hand genommen habe, das nicht durch den Einfluß der zeichnenden Künste ihn auf eine nützliche Weise an seine Götter und an seine Helden erinnert, und das nicht seiner Religion, und seinen patriotischen und Privatgesinnungen einen vortheilhaften Stoß gegeben hätte.

So war es mit den schönen Künsten in den goldenen Zeiten der griechischen und hetruskischen Freyheit beschaffen. Aber, so wie sich allmählig die edeln Empfindungen für den allgemeinen Wohlstand verlohren, wie die Regenten und Vornehmen ihr Privatinteresse von den Angelegenheiten des Staats absonderten, als Liebe zum Reichthum, und Geschmak an einer üppigen Lebensart die Gemüther geschwächt hatten; wurden die schönen Künste von dem öffentlichen Dienste des Staats abgerufen, blos als Künste der Ueppigkeit getrieben, und allmählig verlohr man ihre Würde aus dem Gesichte. Es ist für das Beyspiel unserer Zeiten wichtig, daß dem Leser der erstaunliche Mißbrauch, den die ausgearteten Griechen von den schönen Künsten gemacht haben, vor Augen gelegt werde. Da ich die Versuchung fühle darüber weitläuftiger zu seyn, als es sich hier schiken würde, will ich mich begnügen, nur eine allgemeine Abschilderung davon, die ein verständiger Engländer verfertiget hat, zu geben. (*) „Da die Athenienser, sagt er, sich von dem Feinde, der sie so sehr in Athem gehalten hatte, (**) befreyt sahen, überließen sie sich dem Genusse der Ergötzlichkeiten, und dachten an nichts, als an Spiel und Feste. Dieses trieben sie bis zur größten Ausschweifung, und für die Schaubühne hatten sie eine Leidenschaft, die alle Staatsgeschäfte hemmte, und alle Empfindung des Ruhms erstikte. Dichter und Schauspieler genossen allein die Gunst des Volks, und ihnen gab man den frohlokenden Beyfall und die Hochachtung, die denen gebührte, die ihr Leben zur Vertheidigung der Freyheit gewagt hatten. Die Schätze, die zum Unterhalt der Flotte und der Heere bestimmt gewesen, wurden auf Schauspiele verwandt. Tänzer und Sängerinnen führten das wollüstigste Leben, da die Heerführer darbten, und auf ihren Schiffen kaum Brod, Käse und Zwiebeln hatten. Der Aufwand auf die Schaubühne war so groß, daß nach dem Berichte des Plutarchus die Vorstellung eines Trauerspiels vom Sophokles, oder Euripides, dem Staate mehr gekostet hat, als der Krieg gegen die Perser. Dazu nahm man den Schatz, der einige Zeit zuvor als ein Heiligthum für die äußerste Nothdurft des Staates, mit dem Gesetze der Todesstrafe für den, der sich unterstehen würde, eine Veräußerung desselben anzutragen, zurücke gelegt worden.„

(*) S. Temple Stanyan's Gesch. von Griechenl. III. Buch 3 Cap.

(**) Von dem Epaminondas.

Was also in seinem Ursprunge bestimmt war, die Gemüther der Menschen mit patriotischer Kraft zu erfüllen, dienete jetzt den Müßigang zu befördern, und jeden auf das allgemeine Beste gerichteten Gedanken zu unterdrüken. Bald hernach hatten die Großen Künstler um sich, wie sie Köche um sich hatten; die Künste, die vorher stärkende und heilende Arzeneyen für die Gemüther zubereitet hatten, mußten nun Schminke und wohlriechende Salben bereiten. Und in diesem Zustande trafen die Römer die schönen Künste in Griechenland und in Aegypten an, als sie diese Länder eroberten; darum behielten sie diesen Geist auch hernach in Rom. In den goldenen Zeiten der Kunst, gab der edle Gebrauch derselben dem Künstler Würde; Sophokles, ein Dichter

ter und Schauspieler, war zugleich Archon in Athen: aber schon zu Cäsars Zeit hielte sich ein Römischer Ritter mit Recht für gebrandmarket, da er sich auf dem Theater zu zeigen gezwungen ward. (*)

(*) S. Aul. Gell.

Wenn man die schwachen Versuche ausnimmt, die Augustus machte, die Künste wieder zu ihrer edlern Bestimmung zurük zu führen, wovon wir an Virgil und Horaz die Proben noch haben, so fielen sie unter seinen Nachfolgern in die tiefste Erniedrigung. Unter Nero war der Beruf eines Dichters oder Tonkünstlers, oder Schauspielers nicht viel edler als der Beruf eines Seiltänzers. Und so verschwand in Griechenland und Rom die Würde der schönen Künste allmählig aus dem Gesichte der Menschen. Der Liebe zur Pracht und Ueppigkeit ist man in den neuern Zeiten die Wiederherstellung der schönen Künste selbst schuldig; und man wird schwerlich finden, daß ihre neuen Beschützer und Beförderer jemals aus wahrer Kenntniß ihres hohen Werthes, etwas zu ihrer Vervollkommnung und Ausbreitung gethan haben. Darum sind sie noch gegenwärtig ein bloßer Schatten dessen, was sie seyn könnten. Ueberhaupt sind ihnen nach den heutigen Verfassungen viel von den ehemaligen Gelegenheiten, ihre Kraft zu zeigen, benommen. Unsern politischen Festen fehlet die Feyerlichkeit, wobey die Künste sich in ihrem besten Lichte zeigen könnten. Selbst unsre gottesdienstlichen Feste fallen nicht selten sehr ins kleine. Es geschieht blos zufälliger Weise, daß der ursprünglichen Bestimmung der schönen Künste bey gottesdienstlichen Festen etwas übrig geblieben ist. Die Art aber, wie es geschieht, verräth doch allemal ein gänzliches Verkennen ihres wahren Zweks. Gelinget es einem Künstler, welches nur gar zu selten geschiehet, ein Werk zu machen, in dem die wahre Kraft der Kunst sich zeiget, so ist es mehr eine Würkung seines zufälliger Weise von Vernunft geleiteten Genies, als die Absicht, auf die er durch die geleitet worden, die ihm das Werk aufgetragen haben. Also kommen die Künste bey öffentlichen Feyerlichkeiten wenig in Betrachtung.

Dann scheinet es auch, daß man überhaupt von ihrer Wichtigkeit und ihrer Anwendung die wahren Begriffe verlohren habe. Der deutlichste Beweis hiervon ist die so gar unüberlegte Wahl der zu bearbeitenden Materien. Auf unsern Schaubühnen sieht man hundertmal den Apollo, die Diana, den Oedipus, Agamemnon, und andere erdichtete oder uns vollkommen gleichgültige Götter oder Helden, gegen einen, dem wir etwas zu danken haben. Man weiß dem Mahler eben so viel Dank, wenn er eine abgeschmakte und nicht selten auf Verderbniß der Sitten abzielende Anekdote aus der Mythologie mahlt, als wenn er einen edlen Innhalt gewählt hätte; wenn nur die Arbeit gut ist; und so denkt man auch über andre Zweige der Kunst. Sogar in den Kirchen — Was sind die meisten Gemählde der Römischen Kirche anders als eine andächtige Mythologie, die vielleicht im Grunde noch mehr gegen die gesunde Vernunft streitet, als die heidnische?

Um sich von dem Geiste, der gegenwärtig die Künste mehr schwächt als belebt, einen richtigen Begriff zu machen, darf man nur dasjenige von unsern Schauspielen betrachten, bey dem sich doch eigentlich alle schönen Künste vereinigen, die Oper. Ist es wohl möglich, etwas unbedeutenderes, abgegeschmakteres und dem Zweke der Künste weniger entsprechendes zu sehen? Und doch könnte das Schauspiel, das itzt kaum der Aufmerksamkeit der Kinder würdig ist, gerade das erhabenste und nützlichste seyn, was die Künste hervorzubringen im Stande sind. (*)

(*) S. Opera.

Daß die Neuern überhaupt die göttliche Kraft der schönen Künste ganz verkennen und von ihrem Nutzen niedrige Begriffe haben, erhellet am deutlichsten daraus, daß sie kaum zu etwas anderm, als zum Staat und zur Ueppigkeit gebraucht werden. Ihren Hauptsitz haben sie in den Pallästen der Großen, die dem Volke auf ewig verschlossen sind; braucht man sie zu öffentlichen Festen und Feyerlichkeiten, so geschieht es nicht in der Absicht, einen der ursprünglichen Bestimmung dieser Feyerlichkeiten gemäßen Zwek desto sicherer zu erreichen, sondern dem Pöbel die Augen zu blenden und die Großen einigermaaßen zu betäuben, damit sie den Eckel elend ausgesonnener Feyerlichkeiten nicht fühlen. In so fern sie dazu dienen, werden sie geschützt und genährt; aber wo sie noch aus Beybehaltung eines alten Herkommens zu ihrer wahren Bestimmung sich einfinden, bey dem Gottesdienste, bey öffentlichen Denkmälern, bey den Schauspielen, da werden sie für unbedeutend gehalten, und jedem wahnwitzigen Kopfe, dem es einfällt, sie zu mißhandeln, Preis gegeben. Wenn noch hier und da auf unsern

sern Schaubühnen etwas Gutes gesehen wird; wenn unsre Dichter noch bisweilen auf den wahren Zwek arbeiten, so geschieht es doch ohne alle Mitwürkung öffentlicher Veranstaltungen. Man betrachte mit einigem Nachdenken unsre Gebäude und Wohnungen, unsre Gärten, alles um uns, woran die schönen Künste ihren Antheil haben, und sage dann, ob der tägliche Gebrauch aller dieser Dinge, in irgend einem Menschen, Erhöhung seines Geschmaks, Erhebung seiner Sinnes- und Gemüthsart bewürken könne? In diesem Gesichtspunkte betrachtet, wird Rousseau in seinem Unwillen gegen die schönen Künste den Beyfall der Vernunft behalten, und man wird es dem Lord Littleton nicht übel nehmen können, wenn er den guten Cato sagen läßt, er wollte lieber in den Zeiten des Fabricius und Cincinnatus gelebt haben, die kaum schreiben und lesen gekonnt, als unter dem Augustus, da die Künste blüheten. (*)

(*) S. Littletons Todtengespräche.

Wir sind in Ansehung der Talente und des Kunstgenies, nicht so weit hinter den Alten zurüke, als man uns bisweilen zu bereden versucht. Das Mechanische der Künste besitzen wir, und in manchem Theile besser, als die Alten. Der Geschmak am Schönen ist bey manchem neuen Künstler eben so fein, als bey dem Besten unter den Griechen. Das Genie der Neuern überhaupt ist durch die Ausbreitung der Wissenschaften und eine viel weiter gehende Kenntniß der Natur und der Menschen eher erweitert, als ins Kleine getrieben worden. Also sind die Kräfte, die Künste wieder in dem schönsten Glanze zu zeigen, noch da; aber weil die Politik ihnen nicht die erforderliche Aufmunterung giebt, und versäumet, sie zu ihrem wahren Zweke zu lenken, oder sie gar blos zur Ueppigkeit und einer raffinirten Wollust anwendet; so ist auch der Künstler, wie groß man auch von seinen Talenten spricht, nicht viel besser als ein feinerer Handwerksmann; er wird als ein Mensch angesehen, der die Großen oder das Publicum angenehm unterhält, und den reichen Müßiggängern die Zeit vertreibet.

Wo nicht irgendwo eine weise Gesetzgebung die Künste aus dieser Erniedrigung herausreißt, und Anstalten macht, sie zu ihrem großen Zweke zu führen, so sind auch die einzelen Bemühungen der besten Künstler, der Kunst aufzuhelfen, ohne merklichen Erfolg. Von der Schuld des schlechten Zustandes der Sachen, ist mancher Künstler, der sich gerne höher schwingen möchte, frey: Aber durch seltene und einzele Bemühungen dafür richtet man wenig aus.

Der große Haufe der Künstler kennet, nach dem gemeinen Vorurtheile, das die Großen nur zu sehr unterhalten, keinen andern Beruf, als müßige Leute zu vergnügen. Wie soll aber das glüklichste Genie, auf dieses schwache Fundament gestützt, sich in die Höhe heben können? Woher soll es seinen Schwung nehmen? Große Kräfte werden nie durch kleines Interesse gereizt, und so bleiben die herrlichsten Gaben des Genies, die die Natur den Neuern, nicht mit kargerer Hand, als den Alten ausgetheilet hat, meist ungebraucht liegen.

Würde der Künstler, nicht in das Cabinet des Regenten, wo dieser nichts als ein Privatmann ist, sondern an den Thron gerufen, um dort einen eben so wichtigen Auftrag zu hören, als der ist, der dem Feldherrn oder dem Verwalter der Gerechtigkeit, oder dem, der die allgemeine Landespolicey besorget, gegeben wird; wären die Gelegenheiten, das Volk durch die schönen Künste zum Gehorsam der Gesetze und zu jeder öffentlichen Tugend zu führen, in dem allgemeinen Plane des Gesetzgebers eingewebet; so würden sich alle Kräfte des Genies entwikeln, um etwas Großes hervorzubringen; und alsdann würden wir auch wieder Werke sehen, die die besten Werke der Alten vermuthlich übertreffen würden. Dort öffnet sich also der Weg, der zur Vollkommenheit der schönen Künste führet. Will man große Künstler haben, und wichtige Werke der Kunst sehen, so darf man nur Veranstaltungen machen, daß solche Werke bey einem ganzen Volke Aufsehen erweken können; daß der Künstler von Genie Gelegenheit bekomme, sich in dem hellen Lichte zu zeigen, das den redlichen Staatsmann umgiebt. Die Ehre, etwas zur Erhebung einer ganzen Nation beyzutragen, ist edeln Gemüthern eine hinlängliche Reizung, alle Kräfte des Genies anzustrengen. Und darauf kommt es allein an, um große Künstler zu haben.

Dieses sey über die Natur, die Bestimmung und den Werth der schönen Künste gesagt. Hieraus kann nun auch der Weg zu der wahren Theorie derselben eröfnet werden. Sie entsteht aus der Auflösung dieser psychologischen und politischen Aufgabe: „Wie ist es anzufangen, daß der dem Menschen angebohrne Hang zur Sinnlichkeit, zu Erhöhung seiner Sinnesart angewendet, und in besondern

dern Fällen als ein Mittel gebraucht werde, ihn unwiderstehlich zu seiner Pflicht zu reizen?„ In der Auflösung dieser Aufgabe, findet der Künstler den Weg, den er zu gehen hat, und der Regent die Mittel, die er anzuwenden hat, die vorhandenen Künste immer vollkommener zu machen und recht anzuwenden.

Es ist hier der Ort nicht, diese Frage ausführlich zu beantworten. Wir wollen nur die Hauptpunkte berühren, auf die es ankommt.

Die Theorie der Sinnlichkeit ist ohne Zweifel der schwerste Theil der Philosophie. Ein deutscher Philosoph hat zuerst unternommen, sie als einen neuen Theil der philosophischen Wissenschaften unter dem Namen Aesthetik, zu bearbeiten. (*) Es ist zur Ehre der Nation zu wünschen, daß sie den Ruhm der Erfindung dadurch nicht vermindere, daß sie einem andern Lande die glükliche Ausführung einer so wichtigen Wissenschaft überläßt, wodurch der Philosophie der Weg zur völligen Herrschaft über den Menschen gezeiget wird.

(*) S. Artikel Aesthetik.

So viel verschiedene Wege in der Natur sind den Menschen durch sinnliche Vorstellungen zu erhöhen, so viel sind auch Hauptzweige der Kunst; und so vielerley Gattungen und Arten der ästhetischen Kraft durch jeden Weg in die Seele können gebracht werden, in so viel Nebenzweige theilet sich jede Kunst. Wir wollen versuchen, ob nach diesen Grundsätzen ein allgemeiner Stammbaum der schönen Künste könne gezeichnet werden.

Ueberhaupt ist nur ein Weg in die Seele zu dringen, nämlich die äussern Sinnen, aber er wird durch die verschiedene Natur dieser Sinnen vielfach. Eben dieselbe Vorstellung, oder derselbe Gegenstand scheinet seine Natur zu verändern, und ist in seiner Kraft mehr oder weniger würksam, nach Beschaffenheit des Sinnes, wodurch er in die Seele dringt; die nöthigsten Erläuterungen hierüber hab' ich an einem andern Orte gegeben. (†)

Die höchste Kraft auf die Seele, haben die niedrigern gröbern Sinnen, das Gefühl, der Geschmak und der Geruch, aber diese Wege auf die Menschen zu würken, sind für die schönen Künste unbrauchbar, weil sie allein den thierischen Menschen angehen. Wären die schönen Künste Dienerinnen der Wollust, so müßten die vornehmsten Hauptzweige derselben für diese drey Sinnen arbeiten, und die Kunst, eine wohlschmekende Mahlzeit zuzurichten, oder Salben und wohlriechende Wasser zu machen würde den ersten Platz einnehmen. Aber die Sinnlichkeit, wodurch der Werth des Menschen erhöhet wird, ist von edlerer Art; sie muß uns nicht bloße Materie, sondern Seel und Geist empfinden lassen. Nur bey besondern Gelegenheiten können die schönen Künste vermittelst der Einbildungskraft, die von gröbern Sinnen abhängenden Empfindungen, zu ihrem Vortheile anwenden, ohne es eben so grob zu machen, als Mahomet, der auf die Hoffnung sinnlicher Vergnügungen nur allzuviel gebaut hat.

Das Gehör ist der erste der Sinne, der Empfindungen, deren Ursprung und Ursachen wir zu erkennen vermögen, in unsre Seelen schiket. In dem Schalle kann Zärtlichkeit, Wohlwollen, Haß, Zorn, Verzweiflung und andre leidenschaftliche Aeußerung einer gerührten Seele liegen. Darum kann durch den Schall eine Seele der andern empfindbar werden, und erst diese Art der Empfindung kann auf unser Herz erhöhende Eindrüke machen. Da fängt also das Gebiete der schönen Künste an. Die erste und kräftigste derselben ist die, die durch das Gehör den Weg zur Seele nimmt, die **Musik**. Zwahr würken auch die redenden Künste auf das Ohr, aber seine Rührung ist nicht ihr Hauptzwek. Ihr Gegenstand ist von der unmittelbaren Sinnlichkeit weiter entfernt: aber der Klang der Rede ist eines der Nebenmittel, wodurch sie ihren Vorstellungen eine Beykraft, oder einen stärkern Nachdruk geben. Die Hauptkraft der redenden Künste liegt nicht in dem Schalle, sondern in der Bedeutung der Wörter.

Nach dem Gehöre kommt das Gesicht, dessen Eindrüke jenen an Stärke zwahr weichen, aber an Ausdehnung und Mannichfaltigkeit sie übertreffen. Das Auge dringt ungleich weiter als das Ohr in das

(†) In der Theorie der angenehmen und unangenehmen Empfindung, gegen Ende des Abschnitts, in welchem von den Empfindungen der äussern Sinnen gehandelt wird. Es müßte aus dieser Theorie hierzu vieles angeführet werden, um das, was von der verschiedenen Würksamkeit der Sinnen zu merken ist, verständlich oder einleuchtend zu machen, darum setze ich hier voraus, daß der, welcher das, was hier vorgetragen wird, völlig fassen will, die angeführte Stelle erst nachsehe.

das Reich der Geister herein; es kann beynahe alles, was in der Seele vorgeht, lesen. Das Schöne, das einen so vortheilhaften Eindruk auf die Seele macht, ist ihm fast in allen Gestalten sichtbar; (*) aber es entdeket auch das Vollkommene und das Gute. Was kann nicht ein geübtes Auge in den Gesichtern, in der Form, in der Stellung und Bewegung des menschlichen Körpers lesen? Diesen Weg zur Seele nehmen die *zeichnenden Künste*, auf sehr mannichfaltige Art, wie hernach wird gezeiget werden.

(*) S. Artikel Kraft. Schön.

Das Gesicht gränzet in vielen Stuken so nahe an das blos Geistige (intellektuelle), daß die Natur selbst keinen Mittelsinn zwischen dem Gesichte und den innern Vorstellungen geleget hat; oft sehen wir, wo wir blos zu denken glauben, ohne uns des Eindruks eines körperlichen Gefühls bewußt zu seyn. Also ist für die Künste kein Sinn mehr übrig. Aber das menschliche Genie, durch göttliche Vorsehung geleitet, hat sich noch ein weit reichendes Mittel erdacht, in jeden Winkel der Seele hineinzudringen. Es hat Begriffe und Gedanken, die nichts körperliches haben, in Formen gebildet, die sich durch die Sinnen durchschleichen, um wieder in andre Seelen zu dringen. Die Rede kann, vermittelst des Gehörs oder des Gesichts, jede Vorstellung in die Seele bringen, ohne daß diese Sinnen sie verstellen, oder ihr die ihrem Baue eigene Gestalt geben. Weder in dem Klange eines Worts, noch in der Art, wie es durch die Schrift sichtbar wird, liegt die Kraft seiner Bedeutung. Also ist es etwas blos Geistiges in einer zufälligen körperlichen Gestalt, um durch die Sinnen in die Seele zu dringen. Dieses bewundrungswürdigen Mittels bedienen sich die *redenden Künste*. An äußerlicher Kraft stehen sie den andern weit nach, weil sie, wo es nicht zufälliger Weise geschieht, daß sie das Gehör erschüttern, von der Rührung der körperlichen Sinnen keine Kraft borgen. Aber sie gewinnen an Ausdehnung, was ihnen an äußerer Kraft fehlet. Sie rühren alle Sayten der Einbildungskraft, und können dadurch jeden Eindruk der Sinnen, selbst der gröbern, ohne Hülfe der Sinnen selbst fühlbar machen.

Darum erstrekt sich ihr Gebrauch viel weiter als der, den man von andern Künsten machen kann. Von allem, was uns bewußt, in der Seele vorgeht, können sie uns benachrichtigen. Von welcher Seite, mit welcher Art der Vorstellung oder Empfindung man die Seele anzugreifen habe, dazu reichen die redenden Künste allemal die Mittel dar. Dann haben sie noch über die andern Künste den Vortheil, daß man sich vermittelst der wunderbaren Zeichen, deren sie sich bedienen, jeder Vorstellung auf das leichteste und bestimmteste wieder erinnert. Darum sind sie zwar an Lebhaftigkeit der Vorstellungen die schwächesten, aber durch ihre Fähigkeit alle Arten der Vorstellungen zu erweken, die wichtigsten. Dieses sind die drey ursprünglichen Gattungen der Künste. Man hat aber Kunstwerke ausgedacht, in welchen zwey oder drey Gattungen vereiniget werden. Im Tanze vereinigen sich die Künste, die durch Aug und Ohr zugleich rühren; in dem Gesange vereinigen sich die redenden Künste mit der Musik, und in dem Schauspiele können gar alle zugleich würken. Darum ist das Schauspiel die höchste Erfindung der Kunst, und kann von allen Mitteln die Gemüther der Menschen zu erhöhen, das vollkommenste werden. (*)

(*) S. Schauspiele.

Jede Kunst hat wieder ihre vielfachen Nebenzweige, die vielleicht am füglichsten durch die Gattungen der darinn behandelten ästhetischen Kräfte könnten bestimmt werden. So giebt es besondere Nebenzweige in jeder Kunst, wo blos auf das Schöne gearbeitet wird. Dahin gehören alle Werke, die keine andere Absicht haben, als den Geschmak am Schönen zu ergötzen. In der Dichtkunst artige Kleinigkeiten, in der Mahlerey Blumen-Stücke, Landschaften, die blos schön, ohne bestimmten leidenschaftlichen Charakter; in der Musik Stüke, worin außer Harmonie nnd Rhythmus wenig Bestimmtes zu merken ist. Andre Nebenzweige arbeiten fürnehmlich auf Vollkommenheit und Wahrheit, wie in redenden Künsten die unterrichtende Rede, das Lehrgedicht, eine Art der Aesopischen Fabel und andere Arten. Noch andre Zweige bearbeiten fürnehmlich einen leidenschaftlichen Stoff, und bringen Leidenschaften in Bewegung. Dann giebt es noch Arten, wo alle Kräfte zugleich angewendet werden, und diese sind allemahl die wichtigsten.

Wie nun zu jeder Gattung nicht nur ein eigenes Genie, sondern auch eine besondre Gemüthsfassung und eine eigene Stimmung der Seele erfordert wird; so könnte man vielleicht in dieser Stimmung, die der Künstler zu glüklichem Fortgange seiner Arbeit nöthig hat, die Nebenzweige jeder der schönen

Künste mit ziemlicher Genauigkeit bestimmen. Als ein Versuch hiervon kann das angesehen werden, was wir über die verschiedenen Gattungen des Gedichtes gesagt haben. (*)

(*) S. Art. Ged. S. 437, 438.

Die äußerlichen Formen, unter denen die schönen Künste ihre Werke zeigen, haben so viel Zufälliges und zum Theil Willkührliches, daß auch die bestimmtesten Begriffe von der Natur und der Anwendung der Künste nicht hinlänglich sind, darüber etwas feste zu setzen. Wer wird, um nur ein Beyspiel anzuführen, alle Gestalten bestimmen, in denen sich die Ode, oder das Drama zeigen können, ohne ihre Natur zu verlieren? Man muß sich in solchen Untersuchungen vor Spitzfündigkeiten in Acht nehmen, und auch dem Genie der Künstler keine Schranken vorschreiben. (*) Auf diese Weise kann man die schönen Künste und ihre Zweige entdeken.

(*) S. Werke der Kunst.

Das allgemeine Grundgesetz, wornach der Künstler sein Werk bearbeiten muß, kann kein anderes als dieses seyn, „daß das Werk, sowohl im Ganzen, als in seinen Theilen, sich den Sinnen oder der Einbildungskraft am vortheilhaftesten einpräge, um so viel möglich die innern Kräfte zu reizen und unvergeßlich im Andenken zu bleiben.“ Dieses kann nicht geschehen, wenn das Werk nicht Schönheit, Ordnung, und mit einem Worte, das Gepräge des guten Geschmaks hat. Der Mangel an dem, was zum Geschmake gehört, ist würklich der wesentlichste Fehler eines Werks der Kunst; aber nicht allemal der wichtigste.

Der allgemeine Grundsatz für die Wahl der Materie ist dieser: Der Künstler wähle Gegenstände, die auf die Vorstellungs- und Begehrungskräfte einen vortheilhaften Einfluß haben; denn nur diese verdienen uns stark zu rühren und unvergeßlich gefaßt zu werden, alles andre kann vorübergehend seyn.

Man würde diesen Grundsatz unrecht verstehen, wenn man ihn so einschränken wollte, daß die Kunst keinen andern, als unmittelbar sittlichen Stoff bearbeiten solle: er verbietet dem Künstler nicht, eine Trinkschaale, oder etwas dieser Art zu bemahlen; sondern befiehlt ihm nur, nichts darauf zu mahlen, das nicht irgend einen vortheilhaften Eindruk, von welcher Art er sey, mache.

Den wichtigsten Nutzen haben die Werke der Kunst, die uns Begriffe, Vorstellungen, Wahrheiten, Lehren, Maximen, Empfindungen einprägen, wodurch unser Charakter gewinnt, und die wir, ohne als Menschen oder als Bürger an unserm Werthe zu verlieren, nicht missen können. Sollten aber dergleichen Dinge nicht statt haben, so hat der Künstler schon genug gethan, wenn unser Geschmak am Schönen durch sein Werk befestigt oder erhöhet wird. Der Mahler also, dem ich die Verzierung meines täglichen Wohnzimmers aufgetragen hätte, würde den besten Dank von mir verdienen, wenn er den Auftrag so ausrichtete, daß die praktischen Begriffe, deren ich am meisten bedarf, mir überall wo ich hinsehe, lebhaft in die Augen leuchteten. Geht dieses nicht an, so ist seine Arbeit auch dann noch lobenswerth, wenn ich in jedem gemahlten Gegenstand etwas erblike, das meinen Geschmak am Schönen bestärkt oder erhöhet.

Hieraus erhellet auch, daß die schönen Künste nicht nur auf guten Geschmak, sondern auch auf Vernunft, auf gründliche Kenntniß des sittlichen Menschen, und auf Redlichkeit seine Talente auf das Beste anzuwenden, gegründet seyen.

Kunst; Künstlich.

Man braucht diese Wörter ofte, um in den Werken des Geschmaks dasjenige auszudrüken, was blos von der Ausübung der Kunst abhängt, das ist, was zur Darstellung des Werks gehöret. An verschiedenen Orten dieses Werks ist angemerkt worden, daß jedes Werk des Geschmaks aus einem Urstoff bestehe, der einen von der Bearbeitung der Kunst unabhänglichen Werth habe, und daß dieser Urstoff durch das, was die Kunst daran thut, desto tüchtiger werde die Einbildungskraft lebhaft zu rühren, und dadurch die Würkung zu thun, die der Künstler zur Absicht hatte. Darum unterscheidet man sowol in dem Künstler, als in seinem Werke die Natur von der Kunst. Daß ein Mensch in seinem Kopfe Vorstellungen bilde, die werth sind andern mitgetheilt zu werden, ist eine Würkung der Natur, oder des Genies; daß er aber diese Vorstellungen durch Worte, oder andere Zeichen so an den Tag lege, wie es seyn muß, um andre am stärksten zu rühren, ist die Würkung der Kunst.

Im Grund ist sie nichts anders, als eine durch Uebung erlangte Fertigkeit, dasjenige, was man sich vorstellt, oder empfindet, auch andern Menschen zu erkennen zu geben, oder es sie empfinden zu lassen.

Man kann ohne ein Mahler zu seyn, die fürtreflichsten Bilder in der Phantasie entwerfen, und sie im schönsten Licht und in den reizendsten Farben sehen; aber nur die Kunst kann solche Bilder äusserlich darstellen. Darum werden zur Bildung eines Künstlers zweyerley Dinge erfordert; Natur, oder welches hier gleichbedeutend ist, Genie, das den Urstoff des Werks innerlich bildet, und Kunst, um denselben an den Tag zu bringen.

Aber auch zu dem, was blos der Kunst zugehört, werden gewisse Naturgaben erfodert. Nicht jeder, der sich eine gehörige Zeitlang in Darstellung der Dinge geübet, und die Regeln der Kunst erlernt hat, wird ein guter Künstler. Um es zu werden, muß er auch das besondere Kunstgenie, das ist die Tüchtigkeit besitzen, das was zur Ausübung gehört, leicht und gründlich zu lernen. Ein Mensch hat vor dem andern natürliche Fähigkeit gewisse Dinge, die von Regeln und von der Uebung abhangen, leicht auszuüben. Dieser hat alsdann ein Kunstgenie.

Horaz sagt: man habe die Frag aufgeworfen, ob ein Gedicht (man kann die Frag auf jedes andre Werk der Kunst anwenden) durch Natur, oder durch Kunst schätzbar werde:

Natura fieret laudabile carmen an arte
Quæsitum est.

Er antwortet darauf, daß beydes zusammen kommen müsse; eine Entscheidung die nicht kann in Zweifel gezogen werden.

Man trift oft Werke der Kunst an, wo nur Kunst, andre, wo nur Natur herrscht; aber solche Werke sind nie vollkommen. Man kann eine Menge holländischer Mahler nennen, die die Kunst in einem hohen Grad der Vollkommenheit besessen haben, denen aber die Natur, das Genie große Vorstellungen in der Phantasie zu bilden, versagt hat. Ihre Werke sind als bloße Kunstsachen vollkommen; dienen aber weiter zu nichts, als zur Bewunderung der Kunst. Im Gegentheil sieht man auch ofte Dichter und Tonsetzer, die das Genie haben, fürtrefliche Gedanken zu bilden, ob es ihnen gleich an der Kunst fehlet, sie vollkommen auszudrüken; ihr Ausdruk ist unharmonisch und hart.

Werke an denen sich die Kunst in einem beträchtlichen Grad zeiget, darin man aber die Natur vermißt, werden blos künstliche Werke genannt. Sie können gefallen; denn es ist doch allemal eine Art der Vollkommenheit, genau nach Kunstregeln zu handeln. So hat man Ursache ein Blumen- oder Fruchtstük, das der Mahler blos nach der Natur copirt hat, zu bewundern, wenn es das Urbild vollkommen ausdrükt. Zu dieser vollkommenen Darstellung eines in der Natur vorhandenes Gegenstandes gelanget doch kein Künstler blos durch Befolgung der Kunstregeln; er muß nothwendig das Genie seiner Kunst besitzen.

Es giebt auch Werke die so blos Kunst sind, daß auch nicht einmal das besondere Künstlergenie dazu erfordert wird; die blos durch Ausübung deutlicher Regeln, die jeder Mensch lernen kann, ihre Würklichkeit erlangen. So ist eine nach allen Regeln der Perspektiv gemachte Zeichnung, darin nichts, als gerade Linien vorkommen. Diese kann jeder Mensch machen, der sich die Mühe giebt die Regeln genau zu lernen, und zu befolgen. Dergleichen Werke machen ohne Zweifel die unterste Classe der Kunstwerke aus; oder vielmehr gehören sie gar nicht mehr zu den Werken der schönen Künste, weil sie blos mechanisch sind. Die schönen Künste erkennen eigentlich nur die Werke für die ihrigen, deren bloße Darstellung oder Bearbeitung, Genie und Geschmak erfodert, weil sie nicht nach bestimmten Regeln kann verrichtet werden. So kann z. B. kein Mahler ohne Genie und Geschmak ein guter Coloriste werden.

Bey Vergleichung der Natur und der Kunst kann man bemerken, daß dasjenige, was man blos der Natur zuschreibt, sich in einem Werke findet, ohne daß der Grund, warum es da ist, erkennt wird; die Kunst aber handelt aus Ueberlegung, und erkennet die Gründe nach denen sie handelt. Der Künstler, der in dem Feuer der Begeisterung seine Arbeit entwirft, findet jeden einzelen Theil des Werks, ohne ihn lange zu suchen; die Gedanken drängen sich in seinem Kopf und biethen sich an Ort und Stelle von selbst dar; (*) der Entwurf wird fertig und ist ofte fürtreflich, ohne daß der Künstler die Gründe kennt, aus denen er gehandelt hat. Dies ist Natur.

(*) S. Begeisterung

Wenn er nun aber hernach mit kalter Ueberlegung seinen Entwurff wieder betrachtet; wenn er die Beschaffenheit des Ganzen und der einzelen Theile überlegt und dabey findet, daß dieses oder jenes aus ihm bewußten Gründen anders seyn müßte, um dem Werk eine grössere Vollkommenheit zu geben, und diesem zufolge die Aenderung macht; so

so ist dieses Kunst. Je mehr Erfahrung und Uebung der Künstler mit seinem Genie verbindet, je leichter entdeket er die Mängel des blos durch Genie entworfenen Werks. Also giebt die Kunst ihm die wahre Vollkommenheit, auch schon ohne Rüksicht auf seine äusserliche Darstellung. Das Gemähld das nur noch in der Phantasie des Mahlers liegt, hat schon die Würkungen der Kunst erfahren, wenn Theile darin sind, die er aus Ueberlegung und Bewußtseyn gewisser Regeln hineingebracht hat.

Ueber dieses Verfahren der Kunst giebt man die Regel, daß es so viel wie möglich müsse verstekt werden. Dies heist so viel, als: daß die durch Kunst in das Werk gebrachten Sachen, wie die andern den Charakter und das Ansehen der Natur haben müssen. Diejenigen, welche das Werk betrachten müssen das, was die Kunst darin gethan hat, von dem andern nicht unterscheiden können, sie müssen nirgend den Künstler erbliken, damit die Aufmerksamkeit allein auf das Werk gerichtet werde; denn nur in diesem Falle thut es seine volle Würkung. Wir bewundern einen Laocoon, weil wir blos seine Gestalt, seine Stellung, sein Leiden und die äusserste Bestrebung seiner Kräfte erbliken. Sollten wir bey dem Anblik dieses Werks nur etwas von den vielfältigen Bemühungen des Künstlers, seine mühesamen Veranstaltungen, jeden Theil dieses wunderbaren Werks im Marmor darzustellen, gewahr werden; so würde die Aufmerksamkeit von dem Werk abgezogen, und der reine Genuß desselben durch Nebenvorstellungen gestöhrt werden. Horaz sagt von den Erdichtungen, sie müssen der Wahrheit so nahe kommen, als möglich: ficta sint proxima veris; und so muß man von dem, was die Kunst thut, sagen, daß es der Natur völlig gleiche.

Die Franzosen nennen gewisse Wörter in gekünstelten Versen, die nicht nothwendig zum Sinne gehören, sondern blos da sind, um dem Vers seine mechanische Vollkommenheit zu geben, des cheuilles; Nägel um den Vers zusammen zu halten. Dergleichen Nägel und andere zum Gerüste des Kunstgebäudes gehörigen Dinge hat zwar jeder Künstler zu seiner Arbeit nöthig; aber in dem vollendeten Werke, muß alle Spuhr derselben ausgelöscht seyn. Dieses ist ofte sehr schweer: Darum sagt man, es sey die größte Kunst, die Kunst zu verbergen. Dieses hat selbst Virgil in der Aeneis nicht überall zu thun vermocht. Aber in der ganzen Ilias wird man schweerlich irgendwo die Kunst des Dichters entdeken. Ueberall sieht man nur die Gegenstände, die er mahlt und hört nur die Personen die er redend einführt. So wird man selten in dem wunderbaren Colorit eines Titians oder van Dyks die Spuhr der Kunst gewahr, die man in Rembrandts Stüken fast überall entdekt.

Nirgend ist es wichtiger die Kunst zu verbergen, als im Drama und besonders in der Vorstellung desselben; und doch wird auch von sehr guten Dichtern und Schauspielern nur gar zu ofte gegen eine so wesentliche Regel gefehlet. Doch hiervon wird an einem andern Orte ausführlicher gesprochen werden. (*)

(*) Im Art. Natur.

Bisweilen trift man Werke der Kunst an, die so ganz Kunst sind, daß man die Natur darin vermißt. Man fühlt die Mühe und (wenn dieses zu sagen erlaubt ist) riecht beynahe den Schweiß, den es dem Künstler ausgetrieben hat. Man sieht gleichsam das Recept, das er vor sich gehabt hat, um einen Theil nach dem andern mit Mühe zusammen zu setzen. Dieses begegnet den Künstlern ohne Genie, die blos die Regeln studirt haben, und die in der Arbeit von keinem innerlichen Trieb unterstützt werden. Anstatt der Begeisterung, die alles leicht und fließend macht, fühlt man bey ihren Werken die Marter die sie ausgestanden, die Theile des Werks zusammen zu bringen.

Der beste Rath, den man dem Künstler geben kann, den Zwang der Kunst zu versteken ist dieser: daß er zum Entwurff seines Werks die Stunde der Begeisterung erwarte, und zur Ausarbeitung desselben sich hinlängliche Zeit nehme. Denn gar ofte macht die Eil, daß man sich mit der Kunst aus der Noth hilft, da man bey längerem Nachdenken natürliche Auswege würde gefunden haben.

Kunstgriff.

(Schöne Künste)

Ein feines Mittel den Zwek zu erhalten, oder eine Schwierigkeit zu heben, ohne eine nothwendig scheinende Unvollkommenheit zuzulassen. Bey Verfertigung eines Werks von Geschmak können sich Schwierigkeiten von verschiedener Art zeigen, die sich nicht alle beschreiben lassen; daher sind auch die Kunstgriffe mannigfaltig. Der Künstler, dem es an Genie und Schlauigkeit fehlt, Kunstgriffe zu erfinden, wird selten glüklich seyn. Eigentlich sind

die Kunstgriffe da nöthig, wo der gewöhnliche Gang der Kunst entweder nicht weiter reichen, oder wo er natürlicher Weise in einen Fehler führen würde. Daher es zwey Hauptarten der Kunstgriffe giebt, solche, die durch ungewöhnliche Wege forthelfen, und solche wodurch man den Fehlern aus dem Wege geht.

Von der ersten Art ist der Kunstgriff des Virgils das Elend der Andromache zu erheben. Er wollte das Mitleiden für sie aufs höchste treiben, aber geradezu konnte er sie nicht unglüklicher machen, als sie nach unsrer Empfindung schon war. Daher bedient er sich eines Kunstgriffs, daß er die Polyxena, deren Unglük das größte ist, was man erdenken kann, gegen sie als glüklich vorstellt.

O felix una ante alias Priameia virgo
Hostilem ad tumulum Troiæ ſub moenibus altis
Juſſa mori. (*)

(*) Aen. III. 321.

Auf diese Weise hat auch Homer den Achilles ausserdem, was er geradezu großes von seinem Heldenmuth sagt, erhoben, da er ihn immer weit über die Größten hervorragen läßt. Dahin gehört der von den Alten so gelobte Kunstgriff des Timanthes, der in dem Gemählde der Aufopferung der Iphigenia, den Menelaus das Gesicht unter dem Mantel verbergen lassen, weil er jede Art der Empfindung auf den andern Gesichtern schon erschöpft hatte. (*) Auf diese Weise verfahren die Mahler: wenn sie das Licht nicht höher treiben können, und doch ein höheres Licht nöthig haben; so verdunkeln sie das übrige und erhalten dadurch eine Erhöhung, die unmittelbar nicht zu erhalten war.

(*) S. Plin. Hist. Nat. L. XXXV. c. 10.

Als ein Beyspiel eines Kunstgriffs der andern Gattung, kann die Art angeführt werden, wie Euripides in der Phädra die heimliche Leidenschaft dieser Königin an den Tag bringt, ohne ihrem Charakter zu nahe zu treten, und ohne die Wahrscheinlichkeit zu beleidigen. Er setzt voraus, daß sie sich vorgenommen habe, ihr Geheimnis mit sich ins Grab zu nehmen. Man hätte aber vorher aus ihren Reden schließen müssen, daß sie einen großen Haß gegen ihren Stiefsohn Hippolitus habe. Daher sagt die Hofmeisterin ganz natürlich, du wirst durch deinen Tod machen, daß der Amazonin Sohn über deine Kinder herrschen wird; sie thut noch einige verächtliche Worte über den Hippolitus hinzu, und dadurch verräth die Königin ganz natürlicher Weise, was sie für ihn fühlt. Hiebey hat Euripides den den Kunstgriff gebraucht, wodurch Ereſiſtratus den Grund der Krankheit des Antiochus des Seleuci Sohn entdekt hat. (*)

(*) S. Plut. im Leben des Demetrius.

Der dramatische Dichter hat vornehmlich solche Kunstgriffe nöthig, um die Auflösung des Knotens natürlich zu machen. Und es würde für die dramatische Kunst sehr vortheilhaft seyn, wenn sich jemand die Mühe gäbe, aus den besten Werken die Kunstgriffe zu sammlen und deutlich an den Tag zu legen. In der Musik sind die enharmonischen Rükungen eigentliche Kunstgriffe, um schnell aus einem Ton in einen ganz entlegenen herüber zu gehen. (*) Die Mahlerey hat mancherley Kunstgriffe die Haltung und Harmonie hervorzubringen.

(*) S. Enharmonisch.

Die wahren Kunstgriffe sind allemal ein Werk des Genies, und nicht der eigentlichen Kunst; die ihre Erfindung nur erleichtert, indem sie die Anwendung und den Gebrauch dessen, was das Genie entwirft, möglich macht.

Künstler.

Die Schilderung eines vollkommenen Künstlers ist ein so schweeres Werk, daß dieser Artikel einen bloßen Versuch enthält, die Umrisse zu diesem Gemählde zu entwerfen, dessen völlige Ausführung nur von einer Meisterhand zu erwarten ist.

Das Wichtigste, was zu Bildung eines vollkommenen Künstlers gehört, muß die Natur geben, sein eigener Fleiß aber muß die Gaben der Natur entwikeln, und dann müssen noch von außen zufällige Veranlassungen dazu kommen, um ihn vollends auszubilden.

Da die schönen Künste für das Gefühl arbeiten, und eine lebhafte Rührung der Gemüther durch Sinnlichkeit der Gegenstände zu ihrem Augenmerk haben; so scheinet eine vorzüglich starke Empfindsamkeit der Seele, die erste Anlage zu dem Genie des Künstlers zu seyn. Wer nicht selbst lebhaft fühlet, wird schweerlich in andern ein vorzügliches Gefühl erweken können. Ein Werk der schönen Kunst ist im Grunde nichts anders, als die äussere Darstellung eines Gegenstandes, der den Künstler sehr lebhaft gerühret hat. Nur das, was wir selbst mit voller Kraft in uns fühlen, sind wir im Stande durch die Rede, oder durch andre Wege auszudrüken, und andern fühlbar zu machen. Die Maxime, die Horaz dem Dichter empfiehlt, daß er selbst erst weinen soll, wenn er unsre Thränen will fließen sehen,

sehen, läßt sich auf jedes Werk der Kunst anwenden. Alles, was wir durch die Kunst empfinden sollen, muß vorher von dem Künstler empfunden werden.

Darum kann er als ein Mensch angesehen werden, der vorzüglich lebhaft empfindet, und gelernt hat, seine Empfindung, nach Maßgebung der Kunst, auf die er sich gelegt hat, an den Tag zu legen; Redner und Dichter durch die Rede, der Tonsetzer durch unartikulirte Töne. Die Menschen also, die stärker, als andre, von ästhetischen Gegenständen gerührt werden, besitzen die erste Anlage zur Kunst.

Wir würden zu weit von dem Weg, der hier zu betreten ist, abgeführt werden, wenn wir uns in eine genaue psychologische Betrachtung dieser lebhaften Empfindsamkeit einlassen wollten. Wir müssen uns auf das einschränken, was unmittelbar zum gegenwärtigen Vorhaben gehört.

Sie setzet scharfe und feine Sinnen voraus. Wer schwach höret, wird weniger von leidenschaftlichen Tönen gerühret, als der, der ein feines Ohr hat, und so ist es auch mit andern Sinnen. Darum liegt etwas von der Anlage zum Künstler, schon in dem Bau der Gliedmassen des Körpers. Dazu muß eine sehr lebhafte Einbildungskraft kommen. Durch diese bekommen die sinnlichen Eindrüke, wenn der Gegenstand, von dem sie abhängen auch nicht vorhanden ist, eine Lebhaftigkeit, als ob sie durch ein körperliches Gefühl wären erwekt worden. Der Mahler sieht seinen abwesenden Gegenstand, als ob er würklich mit allen Farben der Natur vor ihm läge, und wird dadurch in Stand gesetzt, ihn zu mahlen. (*)

(*) S. Einbildungskraft.

Ferner wird diese Empfindsamkeit des Künstlers durch eine lebhafte Dichtungskraft unterstützt. Menschen deren Genie auf die deutliche Entwiklung der Vorstellungen geht, abstrakte Köpfe, die den Gegenständen der Erkenntnis alles Körperliche benehmen, um blos mit dem Auge des Verstandes, das Einfache darin zu fassen, sind zu strengen Wissenschaften aufgelegt: zu den schönen Künsten wird nothwendig ein Hang zur Sinnlichkeit erfodert. Dieser macht, daß wir uns das Abstrakte in körperlichen Formen vorstellen, daß wir sichtbare Gestalten bilden, in denen wir das Abstrakte sehen. Je mehr Fertigkeit ein Mensch in dieser Kraft zu dichten hat, je lebhafter würken die von Sinnlichkeit entfernten Vorstellungen auf ihn. Darum ist jeder Künstler ein Dichter; die vornehmste Kraft seines Genies wird angewendet, die Vorstellungen des Geistes in körperliche Formen zu bilden. Dieser Hang zeiget sich nirgend deutlicher, als bey den Künstlern, die vorzüglich den Namen der Dichter bekommen haben, die mehr, als andre, abstrakte Vorstellungen mit Sinnlichkeit bekleiden; weil sie mehr, als andre Künstler mit solchen Vorstellungen zu thun haben. Daher kommt die poetische Sprache, die voll Metaphern, voll Bilder, voll erdichteter Wesen ist, und die selbst dem bloßen Klang ein innerliches Leben einzuhauchen im Stand ist.

Es ist ebenfalls eine Würkung dieser Dichtungskraft, und dieses Hanges zur Sinnlichkeit, daß man das Unmaterielle und Geistliche, in der Materie entdeket, welches eine vorzügliche Gabe des Künstlers ist; daß man in bloßer Mischung todter Farben, Sanftmuth oder Strengigkeit fühlet. Daß man in blos körperlichen Formen, in der schlanken Gestalt eines Menschen, in der Bildung einer Blume, selbst in der Anordnung der leblosesten Dinge, der Hügel und Ebenen, der Berge und Thäler, etwas geistliches, oder sittliches oder leidenschaftliches entdeket, ist eine Würkung dieser Sinnlichkeit; wie wenn Hagedorn zu einer Schönen sagt:

Erkenne dich im Bilde,
Von dieser Flur.
Sey stets wie dies Gefilde
Schön durch Natur,
Erwünschter, als der Morgen,
Hold wie sein Strahl,
So frey von Stolz und Sorgen,
Wie dieses Thal.

In dieser Empfindsamkeit, die wir, für die Grundlage des Künstlergenies halten, liegt unmittelbar der Grund der jedem Künstler so nothwendigen Begeisterung. Diese bringet die schönsten Früchte hervor, und trägt, wie schon anderswo bemerkt worden ist (*) das meiste zur Erfindung und lebhaften Darstellung der Sachen bey, indem die Seele des Künstlers, durch die Stärke der Empfindsamkeit in einen hohen Grad der Würksamkeit gesetzt wird.

(*) S. Begeisterung.

Aber mit dieser Anlage zum Kunstgenie muß ein reiner Geschmak an dem Schönen verbunden seyn, der die Sinnlichkeit des Künstlers vor Ausschweifungen bewahre. Denn nichts ist ausschweifender und zügelloser, als eine sich selbst überlassene lebhafte Einbildungskraft. Der Künstler ist einigermaaßen als

als ein Mensch anzusehen, der wachend träumet, und der mit Vernunft raset; wenn ihn diese verläßt geräth er in abentheuerliche Ausschweiffungen.

Wie ein Mensch der es in der schönen Tanzkunst zu einer gewissen Fertigkeit gebracht hat, auch da, wo er auf seine Bewegungen nicht acht hat und selbst in dem größten Feuer der Thätigkeit, da er sich selbst vergißt, noch immer angenehmere und besser gezeichnete Stellungen und Bewegungen annimmt, als ein anderer, so wird auch ein Künstler, dessen Geschmak am Schönen einmal festgesetzt ist, in dem größten Feuer der Begeisterung, sich nie so weit vergessen, daß er sich gänzlich vom Schönen entfernt. Dieser Geschmak muß die Phantasie überhaupt immer begleiten, damit die Vorstellungen des Künstlers allemal den Grad des Schönen erhalten, der sie angenehm, eindringend und auch der äusserlichen Form nach interessant macht (*). Diese schäzbare Gabe ist nicht allemal mit der lebhaften Empfindsamkeit verbunden, sie muß als eine besondere, für sich selbst bestehende Eigenschaft angesehen werden.

(*) S. Schön.

Diese beyden Eigenschaften verbunden können schon einen feinen Künstler bilden; aber der große Künstler, dessen Werke von Wichtigkeit seyn sollen, muß noch andere Gaben besitzen. Der beste Blumen-Mahler, ist darum noch nicht ein großer Mahler, und der in der Dichtkunst die artigsten Kleinigkeiten an den Tag bringt, kann sich darum nicht auf die Banke setzen, wo Homer, Sophokles oder Horaz sitzen (*). Liebe zu dem Vollkommenen und Guten und gründliche Kenntnis desselben muß zu jenen Gaben nothwendig hinzukommen (*). Nur der starke Denker, der zugleich überall das Gute sucht, für den das Vollkommene und das Gute das höchste Intresse haben, bildet und bearbeitet in seinem Geiste Gegenstände, die den schönen Künsten ihren größten Werth geben. Horaz sagt, der sey der vollkommene Künstler, der das Nützliche in das Angenehme mische; aber es ist dem höchsten Zwek der Künste gemäßer, diesen Satz umzukehren, und den für den wahren Künstler zu halten, der das Angenehme in das Nützliche mischt. Soll aber das Nützliche die Grundlage der besten Werke der Kunst seyn, so muß der Künstler einen vorzüglichen Geschmak an dem Vollkommenen und Guten haben. Es ist nicht die Sinnlichkeit mit dem Geschmak am Schönen verbunden, wodurch Homer und Sophocles und Phidias und Raphael in der Reyhe der Künstler den ersten Rang behaupten; diesen erwarben sie sich dadurch, daß sie mit jenen Gaben, die Liebe zur Vollkommenheit verbunden haben. Wer an Geist und Gemüth ein großer Mann ist, wer eine starke Vernunft mit einem großen Herzen verbindet, und bey dieser Größe, noch jene sinnliche Empfindsamkeit und den Geschmak am Schönen hat, der ist auch der große Künstler.

(*) S. Klein.

(*) S. Kraft.

Also müssen fast alle großen Gaben des Geistes und Herzens zusammenkommen um das große Kunstgenie zu bilden. Deswegen darf man sich nicht wundern, daß die Künstler vom ersten Range in so kleiner Anzahl sind und nur von Zeit zu Zeit erscheinen.

Und doch ist es mit diesen Talenten noch nicht ausgerichtet; sie machen den Künstler fähig den Stoff zu seinem Werk in seiner eigenen Vorstellungskraft zu bilden, wenn die Materialien dazu vorhanden sind. Diese bekommt er blos aus Erfahrung, Kenntnis der Welt und der menschlichen Angelegenheiten. Das größte Kunstgenie wird kein beträchtliches Werk bilden, so lange es ihm an dieser Erfahrung und Kenntnis der Welt fehlet. Zur Beredsamkeit ist es nicht genug, das Genie des Demosthenes, oder des Cicero zu haben; man muß auch die Gelegenheit gehabt haben, dieses Genie an wichtigen Gegenständen zu versuchen.

Die Talente sind also einigermaaßen todte Kräffte, so lange der Kopf des Künstlers leer an Vorstellungen ist, die sein Genie bearbeiten kann. Also muß, auch die Erziehung, Lebensart und Erfahrung zu dem Genie hinzukommen. Daß die griechischen Künstler alle andern übertroffen haben, kommt nicht von ihrem grössern Genie her, sondern von diesem Zufälligen; weil sie mehr Gelegenheit, als andre gehabt haben, große Dinge zu sehen. (*) Ein Jüngling, von dem besten poetischen Genie, der in der Unwissenheit über Menschen und menschliche Angelegenheiten aufgewachsen ist, findet in der ganzen Masse seiner Vorstellungen nichts, das ihn intereßirt, bis das Gefühl der Freundschaft oder der Liebe, in ihm rege wird; und er den Genuß des Lebens empfinden lernt. Sein großes Genie wird also auch nichts wichtigeres, als eine verliebte Elegie, Aeusserung der Freundschaft; ein Trinklied, oder etwas von dieser Art hervorbringen können. Wie mancher Mahler mag mit dem größten Genie zur Kunst, ein Blumen- oder Landschaftsmahler geblieben seyn, weil

(*) S. Die Alten.

weil es ihm an Kenntnis und Erfahrung gefehlt hat, grössere Gegenstände zu bearbeiten? Wenn also die Natur einem Menschen alles gegeben hat, was zum Genie eines großen Künstlers gehöret, so muß auch das Glük ihn durch Wege geführt haben, wo er die Natur und die Menschen von mehreren interessanten Seiten hat sehen können. Erst alsdann besitzt er alles was nöthig ist, ein wichtiges Werk der Kunst in seinem Kopfe zu entwerfen.

Die psychologische Kenntnis des Menschen, der fast unerforschlichen Wege und Tiefen der Einbildungskraft und des Herzens, muß das Studium der Kunst vollenden. Es ist unendlich leichter den Weg der Vernunft, der ganz gerad ist, als die krumme Bahn der Sinnlichkeit zu erforschen. Es giebt nur eine Art die Vernunft zu überzeugen; aber auf unzählige Arten, kann die Sinnlichkeit angegriffen werden. Die muß der vollkommene Künstler alle kennen; damit er immer diejenige wähle, die ihn zum Zwek führet.

Aristoteles hat für die Redner eine Theorie der Leidenschaften geschrieben, daraus sie lernen sollten, wie jeder beyzukommen sey. Dies ist noch der leichteste Theil der psychologischen Kenntnisse des großen Künstlers. Die Einbildungskraft thut bey dem Leidenschaften das meiste. Wer ihre wundervolle Würkungen kennte, müßte diese völlig in seiner Gewalt haben. Aber in keinem Theil ist die Psychologie unvollkommener, als in diesem. Hier ist den Philosophen ein weites und wenig anbebautes Feld, zu ruhmvollen Arbeiten offen. Leibnitz und Wolff haben den Eingang zu diesen Feldern eröfnet. Deutschlands Philosophen! euch kommt es zu, hineinzugehen, und es zu bearbeiten; dem Menschen überhaupt die wichtigste Eigenschaft seiner Seele und dem Künstler das fürnehmste Werkzeug, die Gemüther zu lenken, näher bekannt zu machen!

Sowol die Erfindung des Stoffs, als die Bearbeitung desselben erfodern eine gute Erfindungskraft; ein Genie zu Erreichung jeder Absicht die eigentlichsten Mittel zu erfinden. Der Künstler ist ein Mann der die Mittel das menschliche Gemüth zu lenken, in seiner Gewalt haben muß. Dazu ist es noch nicht hinlänglich, daß er den Menschen kennt; er muß das glükliche Genie besitzen, den zur Führung der Menschen nöthigen Darstellungen hinlängliche Kraft zu geben. Von den mannigfaltigen Gestalten, die die Gedanken der Menschen annehmen können, muß er für jeden Fall die kräftigste zu finden, und auszudrüken im Stande seyn. Was Virgil von einem großen Redner sagt: regit dictis animos et pectora mulcet, (*) das muß jeder Künstler in seiner Art zu thun im Stande seyn. Dazu wird aber unstreitig ein Genie von der ersten Größe erfodert. Darum verkennen die, welche dem Künstler seinen Rang neben dem Handwerksmann anweisen, die Natur und den Zwek der Künste gänzlich. Nur wahrhaftig große Geister können große Künstler seyn.

(*) Er lenkt die Gemüther durch sein Zureden, u. besänftiget die Wuth der Leidenschaft.

Zu diesen Gaben, Fähigkeiten und Kenntnissen, muß nun noch das eigentliche Studium der Kunst, und die Fertigkeit der Ausübung hinzukommen. Die Erlernung der Kunst trägt vielleicht zu Stärkung des Genies wenig bey, aber die Ausübung macht doch alle Fähigkeiten zu Fertigkeiten; deswegen ist eine beständige und tägliche Uebung dem Künstler höchst nöthig. Darum ist die Maxime, die man dem Apelles zuschreibt, keinen Tag ohne einige Striche zu machen, vorbey gehen zu lassen, sehr gut. Man wird in der Geschichte der Künstler fast durchgehends finden, daß vorzüglich große Künstler auch die größte Arbeitsamkeit gehabt haben. Mit dieser Arbeitsamkeit und täglichen Uebung in dem Mechanischen der Kunst, muß auch ein anhaltendes Studium der besten Kunstwerke verbunden werden. Dieses hilft dem Genie am meisten zu seiner völligen Entwiklung, weil es eigentlich nichts anders, als eine beständige Uebung desselben ist. (*)

(*) S. Studium.

Dem Künstler ist zu rathen, daß er seinen Ruhm nicht auf seine Talente, sondern auf den edlen und großen Gebrauch derselben stütze. Er kann, wie wir anderswo (*) deutlich gezeiget haben, seiner Nation die wichtigsten Dienste leisten, die von menschlichen Gaben zu erwarten sind. Er kann sich so viel Ehr erwerben, als der Feldherr, oder, als der Verwalter der Gerechtigkeit, oder als der die Menschen erleuchtende Philosoph. Weh ihm, wenn er sich selbst durch unbedeutende, oder gar niedrige Werke, dieser Ehre beraubet!

(*) Im Artikel Künste

Kunstrichter.

Dieser Name kommt eigentlich nur demjenigen zu, der außer den Talenten und Kenntnissen des Kenners, wovon an seinem Orte gesprochen worden (*) auch noch alle Kenntnisse des Künstlers besitzet, dem

(*) S. Künstler.

es also, um ein Künstler zu seyn, nur an der Fertigkeit der Ausübung fehlet. Wie der Kenner beurtheilet er den Werth eines Kunstwerks; aber überdem weiß er noch wie der Künstler zum Zwek gekommen ist: er kennet alle Mittel ein Werk vollkommen zu machen und entdecket die nächsten Ursachen der Unvollkommenheit desselben. Sein Urtheil geht nicht blos auf die Erfindung, Anlage und die Würkung eines Werks, sondern auf alles was zum mechanischen der Kunst gehört, und er kennet auch die Schwierigkeiten der Ausübung.

Darum ist er der eigentliche Richter über alles, was zur Vollkommenheit eines Kunstwerks gehöret, und der beste Rathgeber des Künstlers; da der Kenner bloß dem Liebhaber zum Lehrer dienet. Wer mit Ehren öffentlich, als ein Kunstrichter auftreten will, muß sowohl den Kenner als den Künstler zurechte weisen können. Wenn jener mehr verlanget, als von der Kunst zu erwarten ist, muß er ihm sagen, warum seine Erwartung nicht kann befriediget werden, und wann dieser gefehlet hat, muß er ihm zeigen, wo der Mangel liegt und durch was für Mittel ihm hätte können abgeholfen werden. Wenn man bedenkt, wie viel Talente und Kenntnisse zu einem wahren Kunstrichter gehören, so wird man leicht begreifen, daß er eben so selten als ein guter Künstler seyn müsse.

Es ist wahr, die Künste sind ohne Hülfe der Kunstrichter zu einem hohen Grad der Vollkommenheit gestiegen. Aber dieses beweiset nicht, daß im Reiche der Künste, der Kunstrichter eine überflüßige Person sey. Der Geist des Menschen hat von der Natur einen keine Gränzen kennenden Trieb, nach immer höher steigender Vollkommenheit, zum Geschenke bekommen. Wer wird sich also unterstehen ihm Schranken zu setzen? So lange die Critik einen höhern Grad der Vollkommenheit sieht, kann niemand sagen, daß er über Kräfte der Kunst reiche.

Doch kann auch dieses nicht geläugnet werden, daß die Künste meistentheils ihrem Verfall am nächsten gewesen, wenn die Critik und die Menge der Kunstrichter aufs höchste gestiegen sind. Die Griechischen Dichter, die später als Aristoteles gelebt haben, scheinen weit unter denen zu seyn, die vor diesem Kunstrichter gewesen sind. Und wer wird sich getrauen zu behaupten, daß die Lateinische Dichtkunst nach Horaz, oder die Französische nach Boileau höher gestiegen sey, nachdem diese Kunstrichter das Licht der Critik haben scheinen lassen?

Aber dieses beweißt nichts gegen die Critik. Die fürtreflichsten Werke der Kunst mögen immer älter als sie seyn, so wie die edelsten Thaten, der Philosophischen Kenntnis der Sittenlehre können vorhergegangen seyn. Man hat große Heerführer und große Kriegesthaten gesehen, ehe man über die Kriegeskunst geschrieben hat, und vor der Philosophie gab es große Philosophen. Dieses beweißt blos, daß die Bestrebungen des Genies nicht von Theorien und Untersuchungen abhangen, sondern ganz andere Veranlassungen haben. Der Mangel des Genies kann durch die helleste Critik nicht ersetzt werden; und wenn auch dieses vorhanden ist, so wird es nicht durch Kenntnis der Regeln sondern durch innerliche Triebe, die von irgend einer Nothwendigkeit herkommen in Würksamkeit gesetzt. Der Mensch dem die Natur alles gegeben hat, sinnreich und erfinderisch zu werden, wird es doch erst dann, wenn ihn irgend eine Noth antreibet, seine Kräfte zusammen zu nehmen. Diese Bestrebung entsteht freylich nicht aus der Critik. Schon Aeschylus hat angemerkt, daß die Nothwendigkeit und nicht die Kenntnis der Kunst dem Genie seine Stärke giebt (*). Aber diese Kräfte haben eine Lenkung nöthig, um den nächsten Weg einzuschlagen, der zum Zwek führet.

(*) Τέχνη δ' ἀνάγκης ἀσθενεστέρα μακρῷ Prometh. v. 513.

Man erkennet deutlich, warum nicht eher große Kunstrichter entstehen können, als bis große Künstler gewesen sind. Denn aus Betrachtung der Kunstwerke entstehet die Critik. Daß aber die Künste fallen, nachdem die Critik das Haupt empor hebt, muß von zufälligen Ursachen herkommen. Denn in der deutlichen Kenntnis der Kunst, kann der Grund von der Unthätigkeit des Genies nicht liegen.

Freylich kann eine falsche nnd spitzfündige Critik den Künsten selbst sehr schädlich werden, wie eine spitzfündige Moral einen sehr schlimmen Einfluß auf die Sitten haben kann. Es ist tausendmahl besser daß die Menschen von gutem sittlichen Gefühl nach ihren natürlichen und unverdorbenen Empfindungen, als nach Grundsätzen und Lehren einer Sophistischen Sittenlehre handeln. Und in diesem Falle sind auch Künstler von gutem natürlichen Genie in Beziehung auf eine spitzfündige Critik. Nur so lange als sie aus ächten Grundsätzen, ohne Zwang und Sophisterey natürliche Folgen zieht, wird sie unfehlbar dem Genie der Künstler nützlich werden.

Aber

Aber sie ist der Gefahr auszuarten, und den Künsten zu schaden, ausgesezt; so bald sie zu einem gewissen Grad des Flors und äusserlichen Ansehens gestiegen ist. Die ersten Kunstrichter widmeten ihr Nachdenken der Theorie der Künste, weil die Natur ihnen das besondere Genie zu Untersuchungen dieser Art gegeben hatte: was sie bemerkten und entdekten, hatte das Gepräg der Gründlichkeit, ob es gleich noch nicht allgemein und vollständig genug war. Nachdem einmal die Critik durch dergleichen Bemerkungen mit Säzen so weit bereichert worden, daß es der Mühe werth war, sie in ein System zu sammeln; so wurd sie zu einer Wissenschaft, die nun auch mittelmäßigen und seichten Köpfen in die Augen leuchtete. Nicht nur Männer von Genie, sondern anch bloße Liebhaber ohne Talente wiedmeten ihr ihre Zeit. Diese bildeten sich ein, man könne sie lernen, weil die Kunstsprache, und die einmal in die Wissenschaft aufgenommenen Säze sich leicht ins Gedächtnis fassen lassen. Was also im Anfang die Frucht des wahren Genies war, wurd nun zur Modewissenschaft, auf welche sich Leute ohne Genie und Talente legten. Jeder seichte Kopf, der sie ohne Verstand blos durch das Gedächtnis gefaßt hatte, versuchte sie mit seinen eigenen Säzen, mit neuen Wörtern, an denen das Genie keinen Antheil hatte, zu bereichern; und so wurd die Critik zulezt zu einem Gewäsche, in welchem man nur mit großer Mühe, die von den wahren Kunstrichtern gemachten Entdekungen noch wahrnehmen konnte. Wenn nun zugleich auch Menschen ohne natürlichen Beruf sich auf die Künste legen; so glauben sie dieselben aus den Theorien erlernen zu können: und so werden Künste und Critik zugleich verdorben. Dieses Schiksal haben unter den Griechen die Rhetorik und zugleich die Beredsamkeit gehabt. Aristoteles, der als ein Mann von Genie über diese Kunst geschrieben hatte, bekam tausend Nachfolger ohne Genie, welche nach und nach die Theorie der Kunst in einen beynahe leeren Wortkram verwandelten: so daß man zulezt in einem einzigen Worte aus der Ilias acht verschiedene rhetorische Figuren entdekte, deren jede ihren besondern Namen hatte. Und nun gab es auch schwache Köpfe, die aus den Rhetoriken die Beredsamkeit erlernen wollten. Auf diese Weise mußte die Kunst durch die Critik zu Grunde gehen. Dieses Schiksal haben die schönen Künste mit den Wissenschaften gemein: so ist es der Logik, der Metaphysik, der Sittenlehre, und überhaupt der ganzen Philosophie gegangen. Die schäzbaresten Erfindungen des menschlichen Genies werden allmählig verdorben, nachdem sie so weit gekommen sind, daß sie durch ihren äusserlichen Glanz die eitele Ehrsucht schwacher Köpfe reizen. Diese wollen denn das ihrige auch dazu beytragen; da es ihnen aber an Genie fehlt, so besteht ihr Beytrag in einem leeren Wortgepräng und einer Menge willkührlicher und sophistischer Säze, die sie für Wahrheiten ausgeben; und so fällt die ganze Erfindung in eine finstere Barbarey. Der, welcher zuerst auf die Gedanken gekommen ist, einen wilden Baume durch Verpflanzung in bessern Boden, durch Wartung und durch Beschneiden zu verbessern, war ein Mann von Genie, der Erfinder der Pflanzkunst; der aber, der endlich, um auch etwas Neues in dieser Kunst zu erfinden, den kindischen Einfall gehabt, dem Baume durch Beschneiden die Form einer Säule, oder eines Thieres zu geben, hat den Ruhm, der Kunst den lezten tödlichen Streich versezet zu haben.

Man muß es deswegen nicht der Critik selbst, nicht den Kunstrichtern von Genie, sondern den Sophisten, die aus dieser Wissenschaft ein Handwerk gemacht haben, zuschreiben, wenn die schönen Künste durch Theorien verdorben werden. Den ächten Kunstrichter wollen wir als den Lehrer des Künstlers ansehen, und diesem rathen auf seine Stimme zu horchen. Zwar scheinet es, daß der Künstler auch der beste Richter über die Kunst seyn sollte. Wenn man aber bedenkt, wie viel Zeit, Nachdenken und Fleiß die Ausübung erfodert; so läßt sich begreifen, daß ein zur Kunst gebohrnes Genie, (und ein solches muß der Kunstrichter seyn) das sich selbst mit der Ausübung nicht beschäftiget, in gar vielen zur Kunst gehörigen Dingen, noch weiter sehen muß, als der Künstler selbst.

Kunstwörter.

Die Künstler und Kunstrichter bedienen sich, wenn sie von Kunstsachen reden, vieler Wörter, die im gemeinen Leben, oder in Wissenschaften sonst nicht oder wenigstens nicht in der Bedeutung, die sie in der Kunstsprache haben, vorkommen, und deswegen Kunstwörter genennt werden. Man hat so wenig Ursache sich über die Kunstwörter zu beklagen, daß man vielmehr ihre Anzahl so lange vermehren sollte, bis jeder in der Theorie und Aus-

übung der Künste vorkommende klare Begriff, sein Wort hat.

Es kann allerdings ein großer Mißbrauch davon gemacht werden; wie man denn die Sprach überhaupt mißbraucht, und nur zu ofte statt der Gedanken, bloße Wörter sagt. Es ist in dem vorhergehenden Artikel angemerkt worden, daß es der Kunstsprache, wenn sie in die Hände seichter Köpfe kommt, eben so geht, wie der wissenschaftlichen Sprache der Metaphysik, die unter den Händen der Scholastiker zu einem leeren Geschwäz geworden ist.

Ein andrer schlimmer Mißbrauch der Kunstsprach wird von denen gemacht, die in Schriften, die nicht für Liebhaber und Kenner der Kunst, sondern für alle Leser überhaupt geschrieben sind, in der Kunstsprache reden, und dadurch unverständlich werden. Die Künste sind für alle Menschen, und diejenigen, die sich einmal der Welt, als Lehrer ankündigen, müssen die Gelegenheiten ergreifen, ihnen die Werke der Kunst, die ihnen nutzen können, bekannt zu machen; auch so gar sie von ihrem Werth oder Unwerth, von ihren Vollkommenheiten und Mängeln zu unterrichten. Thun sie es aber in der Kunstsprache, so ist ihr Unterricht vergeblich; weil der gemeine Leser sie nicht versteht, oder gar auf den Wahn geräth, als ob die Kenntnis der Kunstwerke von einer Menge schweer zuverstehender Wörter abhange.

Ein Kenner thut wol, wenn er bey guter Gelegenheit selbst den gemeinen Mann, den er beym Schauspiel spricht, auf das Gute und Schlechte desselben aufmerksam macht. Aber er muß dabey bedenken, daß er keinen Kenner, dem die Kunstsprache geläufig ist, vor sich hat. Diesem könnte er vermittelst der Kunstwörter, sehr kurz seine Beobachtungen mittheilen. Aber dem gemeinen Mann muß er nicht von Ankündigung, von Knoten, von Charakteren, Monologen, von Coup de Theatre, und dergleichen Dingen sprechen, davon er nichts versteht. Er muß eben das, was die Kunstwörter bedeuten, durch ihm bekannte Wörter ausdrüken.

Unter Kennern sind die Kunstwörter von vielfältigem Nuzen. Sie kürzen die Reden ungemein ab; sie machen, daß man sich gar vieler den Künsten wesentlicher Begriffe, die ohne besondere Zeichen nicht genug helfen würden, versichert. Der, dem die Kunstsprache geläufig ist, denkt, bloß weil er außer den Begriffen der Sachen, die Töne der Wörter besizt, weit bestimmter und ausführlicher an alles, worauf er Achtung zu geben hat. Die Kunstwörter dienen ihm zur Beurtheilung, wie dem Redner die rhetorischen Fächer (Topica) zur Erfindung dienen. Wem beym Anschauen eines Gemähldes gleich alle mahlerische Kunstwörter einfielen, dessen Beurtheilung würde eben darum keine zum Gemähld erforderliche Eigenschaft entgehen. Es ist kaum zu glauben, wie viel uns sonst bekannte Begriffe, da, wo man sie nöthig hatte, uns entgehen, wenn der Ton der Worte, wodurch sie bezeichnet werden, uns nicht einfällt. Was, wie die deutlichen Begriffe, blos im Verstande liegt, verschwindet, wie ein leichter Nebel, wenn es nicht an irgend einen der äussern Sinne angehängt wird. Der gemeine Mann, der ein Gebäud betrachtet, sieht an demselben gerade die Theile, die dem Kenner der Baukunst in die Augen fallen. Aber alles was er sieht, fließt in dem Kopfe des Unwissenden in einen unförmlichen Klumpen zusammen; er kann nichts davon beschreiben und also auch nichts beurtheilen, da der Kenner vermittelst der Kunstwörter alle diese Begriffe von einander abgesondert sieht, und folglich das Gebäude seiner Beurtheilung unterwerfen kann.

Es wäre demnach zur Ausbreitung der Kenntnis der Kunst allerdings sehr gut, daß die Kunstwörter allmählig, aber ja nicht ohne die Begriffe, deren Zeichen sie sind, in die gemeine Sprach übergetragen würden. Und der würde gewiß ein nüzliches Werk thun, der ein Wörterbuch aller zu den schönen Künsten gehörigen Wörter, mit richtiger Bestimmung ihrer Bedeutung herausgäbe.

Für die Kenntnis und Theorie der Künste selbst, bleibet in Absicht auf die Kunstwörter noch die wichtige Arbeit übrig, daß man ihre Bedeutung allgemeiner, oder wie man in der Metaphysik spricht, Transcendent, mache. Die Künste sind im Grund einerley, behandeln ähnliche Gegenstände, und durch ähnliche Mittel. Keine Kunst hat Regeln, oder Maximen, davon das Allgemeine nicht auch in andern Künsten vorkomme. Die Sprach hat ihre Zeichnung, ihr Colorit, ihr Helldunkeles, ihre Grupirungen, wie die Mahlerey. Nur sind diese Dinge in einer Kunst eher zu bemerken, als in einer andern. Daher entstehen Kunstwörter, die man anfänglich nur in einem Zweyg der Kunst braucht. Zur Vollkommenheit der Theorie der Künste, ist nöthig, daß man

man jede besonders kenne, und das Verfahren der einen in die andre herübertrage.

— alterius sic
Altera poscit opem. —

Alsdenn werden die, sonst einzeln Künsten eigene Kunstwörter, allgemein gemacht.

Kupferdruker.

Die Kupferstecherkunst verdienet wegen ihres ausgebreiteten Nutzens, auch in den kleinesten Nebenzweigen zur Vollkommenheit gebracht zu werden. Der Kupferstecher hat das seinige gethan, wenn er seine Platte völlig ausgearbeitet hat; aber ein beträchtlicher Theil seiner Arbeit geht verlohren, wenn dieselbe nicht gut abgedruckt, oder gar durch ungeschikte Behandlung bald verdorben wird. Es gehören wieder andre Geschiklichkeiten und Sorgen zu diesem Abdruken; darum ist der Kupferdruker ein besonderer, dem Kupferstecher untergeordneter Künstler. Wenigstens ist es in Frankreich so, wo diese Kunst auf das höchste gestiegen ist, und unsere deutsche Kupferstecher vom ersten Range haben Ursache darüber verdrießlich zu seyn, daß der Mangel an guten Kupferdrukern, ihnen einen Theil ihrer Kunst zernichtet, oder doch beschwerlich macht.

Der Kupferdruker muß eine gute Kenntnis der Farbe und des Papiers besitzen; muß das Einweichen desselben, und die Handgriffe des Einreibens und Abreibens der Farb, und des Drukens selbst vollkommen verstehen. Wo ihm eines dieser Stüke fehlet, liefert er entweder schlechte Abdrüke, oder er verderbt in Kurzem die Platte. Das meiste kommt auf die Farb und das gute Ein= und Abreiben derselben an, damit nicht nur jeder Strich des Grabstichels oder der Nadel, so fein er auch seyn mag, sich richtig abdruke, sondern auch jeder im Abdruk die verhältnismäßige Stärke habe. Denn wenn nicht alle Striche in dem Abdruk gerade so, wie in der Platte selbst sind, so ist das Kupfer nicht so, wie es nach der Absicht des Kupferstechers seyn sollte.

Kupferplatte.

Die küpferne Platte, auf welche eine Zeichnung geäzt oder gestochen werden soll, oder gestochen ist.

Man hat das gemeine Kupfer zum Stechen gewählt, weil es nicht so kostbar, als Silber, nicht so weich als Zinn, und nicht so spröde und schiefericht als Meßing ist. Allein es hat doch die Unvollkommenheit, daß es sich durch die Arbeit des Abdrukens stark abnuzet, so daß man nicht so viel Abdrüke von einer Platte machen kann, als man wünschte: die feinesten Striche löschen sich aus, oder werden doch zu schwach, nachdem wenige hundert Abdrüke gemacht worden. Vielleicht ließe sich eine Vermischung machen, die ohne spröde oder schiefricht zu seyn, mehr, als das Kupfer aushalten könnte. Feines Kupfer mit sehr reinem Zink vermischt, macht einen Tombak, der etwas härter ist, als Kupfer, aber ein eben so feines Korn hat. Es ist zu bedauern, daß eine so schöne Kunst, der Unvollkommenheit unterworfen ist, nur so wenig gute Abdrüke von einer Arbeit zu liefern, die einen Künstler Jahrelang beschäftiget hat.

Man sucht zur Arbeit des Stechens und des Aezens das feineste Kupfer aus, und läßt es lange hämmern, um es überall gleich feste zu machen. Die Dike der Platte richtet sich nach ihrer Größe: wenn sie so ist, daß die fertige Platte, die etwa einen Fuß lang und 9 bis 10 Zoll breit ist, eine Linie oder den 12ten Theil eines Zolls dik geblieben, so scheint sie eine hinlängliche Dike zu haben.

Wenn die Platte lange gehämmert worden, so wird sie auf einem glatten Schleifstein geschliffen, bis sie eine überall gerade Fläche hat, in welcher weder Striche noch Vertiefungen des Hammers zu sehen sind. Wenn man damit fertig ist, so wird sie noch einigemahle mit Bimsstein, den man immer feiner nehmen muß, abgeschliffen, wodurch sie eine vollkommenere Glätte bekommt.

Hiernächst wird sie zuerst mit feinen Holzkohlen noch einmal abgeschliffen, daß auch die feinesten Striche des Bimssteins verschwinden, und endlich mit dem Polierstahl vollkommen polirt. In diesem Zustande kann der Stecher oder Aezer seine Arbeit anfangen.

Wenn die Platte ganz oder zum Theil soll geäzt werden, so wird sie, nachdem sie auf vorbeschriebene Weise zurechte gemacht worden, gegründet. Diese Zubereitung ist in einen besondern Artikel beschrieben worden.

Kupferstecher.

Man giebt diesen Namen im eigentlichen Verstand nur den Künstlern, welche vornehmlich mit dem Grabstichel arbeiten. Denn wenn man auch die, welche die Kupferplatten äzen, so nennen wollte; so

würde der Name einer großen Anzahl Mahler müssen gegeben werden, und Rembrandt wär unter die Kupferstecher zu sezen. Das Aezen ist eine Kunst, die jeder gute Zeichner ohne Anleitung eines Meisters bald lernt; aber die Kunst des Grabstichels erfodert weit mehr Uebung, und würde ohne Anleitung schweerlich so zu lernen seyn, wie die berühmten Meister dieselbe besizen.

Der Kupferstecher sollte, so wie der Mahler und der Aezer, ein guter Zeichner seyn. Nicht blos deswegen, damit er im Stande sey ein Gemählde, das er stechen soll, erst zu zeichnen; denn die Zeichnung könnte er sich allenfalls von einem andern machen lassen; sondern vornehmlich, damit er in Auftragung der Zeichnung frey und ungezwungen verfahren könne. Besonders ist ihm derjenige Theil der Zeichnungskunst nöthig, der die Haltung, Licht und Schatten, und den Ausdruk des äusserlichen Charakters der sichtbaren Gegenstände betrift. Das Glatte muß anders gezeichnet werden, als das Rauhe, das Glänzende anders, als das Matte, und bald jede besondere Gattung der Gegenstände erfodert eine ihr besonders angemessene Manier des Zeichners. Eben dieses scheinet das schweerste der Kunst zu seyn, und einen Mann von Genie zu erfodern.

Die ersten Studia hat der Kupferstecher mit allen andern zeichnenden Künstlern gemein. Er muß ein so guter Zeichner seyn, als der Mahler. Wenn es berühmte Kupferstecher gegeben hat, die in diesem Theile schwach gewesen sind, so haben sie nach vollkommen ausgearbeiteten Zeichnungen gestochen, und dadurch ihr Unvermögen bedekt. Vorzüglich muß der Kupferstecher sich im Zeichnen nach der Natur üben, damit er eine Fertigkeit in den mannigfaltigen Arten der Charaktere natürlicher Dinge erlange. Da es aber ein Haupttheil der Kunst ist, nach Gemählden zu arbeiten, indem sie vorzüglich zur Nachahmung der fürtreflichsten Werke des Pensels gebraucht wird; so muß der künftige Kupferstecher sich fleißig im Zeichnen nach Gemählden üben, damit er lerne das Charakteristische in der Behandlung des Mahlers ausdrüken. Es würde ihm so gar vortheilhaft seyn, sich im Mahlen zu üben. Denn nur ein Mahler bemerkt im Gemählde jeden Penselstrich.

Wenn er sich in allen diesen Theilen fleißig geübt hat, so wird ihm auch dieses sehr vortheilhaft seyn, daß er Kupferstiche von schönen Gemählden mit ihren Originalen vergleicht; nur dadurch kann er die Kunst ein Gemähld in den Kupferstich gleichsam zu übersetzen, in ihrer höchsten Vollkommenheit fassen.

Die Führung des Grabstichels, ist also der kleinste Theil der Kunst. Ein Mahler, der ein großer Zeichner ist, kann den Kupferstecher um mehr als dreyviertel seiner Kunst ausbilden. Das ihm fehlende Viertel giebt ihm hernach der Kupferstecher und die Uebung. Ein angehender Kupferstecher muß sich durch die Beyspiele der Künstler, die ohne viel Zeichnung zu besizen, blos durch die Fertigkeit im Grabstichel Ruhm erworben haben, nicht irre machen lassen. Der sicherste Weg in seiner Kunst groß zu werden, ist doch der, der durch die ganze Kunst der Zeichnung geht. Wer gelernt hat, mit dem Bleystift, oder der Feder jeden Gegenstand in seinem natürlichen Charakter auszudrüken, dem wird hernach die Arbeit mit dem Grabstichel nicht mehr große Schwierigkeiten machen.

Eine einzige Anmerkung wird hinlänglich seyn die Nothwendigkeit einer langen Uebung im Zeichnen zu beweisen. Man kann als ausgemacht annehmen, daß der Kupferstecher, der ein Gemähld in Kupfer bringen will, fast keine einzige Stelle desselben so behandeln kann, wie die andere. Die Betrachtung eines einzigen guten Kupferstichs, wird jeden hinlänglich davon überzeugen. Will der angehende Künstler die Art der Behandlung, die jedem Gegenstand vorzüglich angemessen ist, durch Führung des Grabstichels lernen, der sehr langsam und zum Theil mit Furcht arbeitet; so wird sein ganzes Leben kaum hinreichen, das zu finden, was er sucht. Mit dem Bleystift und der Feder geht die Arbeit geschwind von statten; sieht man, daß eine Behandlung für gewisse Gegenstände nicht schiklich genug ist, so kann man funfzig andre versuchen, ehe man mit dem Grabstichel zweyerley Manieren versucht hat.

Währender Zeit, daß der künftige Stecher sich im Zeichnen übet, kann er auch schon die ersten Uebungen mit dem Grabstichel vornehmen, um sich eine feste Hand und einen freyen Stich anzugewöhnen. Mit den Uebungen, die vorzüglich bestimmt sind, nach Gemählden und nach der Natur zu zeichnen, kann das Lernen aller Arten der geraden und krummen Stiche, aller Schrafirungen, aller Gattungen des tiefen und flachen, des harten und weichen Stichs,

die gleichsam das Alphabet der Kupferstecherkunst ausmachen, verbunden werden.

Ein höchstwichtiger Vortheil zur Erlernung der Kunst wär es, wenn man eine von einem guten Meister oder Kenner gemachte Sammlung der besten Kupferstiche derjenigen Künstler bey der Hand hätte, durch welche die Kunst würklich eine Vermehrung, oder Vervollkommnung erhalten hat. Diese Sammlung müßte so gemacht seyn, daß jedes Blatt etwas Neues enthielte, das bey der gegenwärtigen Vollkommenheit der Kunst durchgehends angenommen worden. Diese Stüke müßten dem Schüler erklärt werden, damit er begreifen lernte, daß z. E. diese Behandlung am besten sey das Nakende in Figuren; die, das Glänzende der Metalle und seidenen Stoffe; diese eine leichte und warme, jene eine schweere und kalte Luft auszudrüken, u. s. f. So bald die Hand des Schülers durch Führung des Grabstichels, Aug und Hand aber durch fleißiges Zeichnen eine gewisse Fertigkeit erlanget haben; alsdann kann er anfangen nach erwähnten Kupferstichen zu arbeiten.

Wenn man bedenkt, daß der Kupferstecher zur Vorstellung der unendlichen Verschiedenheit natürlicher Dinge kein ander Mittel hat, als schwarze Striche oder Punkte auf einem weißen Grunde; so wird man begreifen, was für erstaunliche Schwierigkeiten die Kunst hat, und was für Genie ist erfodert worden, die mannigfaltigen Mittel auszudenken, wodurch es den Erfindern gelungen ist, jede Sache natürlich darzustellen, und beynahe die Farben der Gegenstände errathen zu lassen.

In diesen großen Schwierigkeiten liegt der Grund, warum selten ein Kupferstecher in allen Theilen der Kunst zugleich groß seyn kann, und warum es gut ist, daß sich jeder auf einen Zweyg derselben; dieser auf das Portrait; ein andrer auf das historische Gemähld; ein dritter auf Landschaften, einschränke. Denn es wäre würklich zu viel gefodert, daß ein Mensch in allen Arten stark seyn sollte.

Man kann aus dem angeführten auch erkennen, daß der große Kupferstecher, in welcher Art er sich hervorthut, weder in Ansehung des Genies und der Talente, noch in Absicht auf die durch Uebung erworbenen Geschiklichkeiten, dem Mahler, oder einem andern Künstler könne nachgesetzt werden. Wer wird z. B. sich unterstehen zu leugnen, daß zu einem Kupferstich, wie Massons Jünger zu Emaus nach Titian, (†) weniger Genie und Kunst erforderlich gewesen seyen, als zur Verfertigung des Gemähldes selbst? Ein kühner Stich und zierliche Schrafirungen machen so wenig den guten Kupferstecher aus, als es zum guten Poeten hinlänglich ist, einen wolklingenden Vers zu machen.

Kupferstecherkunst.

Ob man gleich unter diesem Namen auch die Radierkunst und die sogenannte schwarze Kunst begreift, so wird er hier in der Einschränkung genommen, daß nur das eigentliche Kupferstechen mit dem Grabstichel darunter verstanden wird; weil von den beyden andern Zweygen der Kupferstecherkunst unter ihren besondern Namen gesprochen wird.

Es ist unnöthig das allgemeine Verfahren dieser Kunst hier weitläuftig zu beschreiben; denn es ist bekannt genug, daß der Kupferstecher auf eine unter ihrem Artikel bereits beschriebene Kupferplatte vermittelst der, mehr oder wenigen stumpf laufenden, aber sehr schneidenden Spitze eines gehärteten Sahls, dem man den Namen Grabstichel gegeben, die Striche eingräbt, die zur Zeichnung und Schattirung sichtbarer Gegenstände nöthig sind, und daß dieses in der Absicht geschehe, die auf die Platte gestochene Zeichnung, so ofte man will, auf Papier abzudruken. Ohne uns bey dem mechanischen der Kunst aufzuhalten, wollen wir ihre Kraft, ihren Nuzen, und die Hauptpunkte ihrer Geschichte betrachten.

Seitdem diese Kunst zu der Höhe gekommen ist, die ihrer gänzlichen Vollkommenheit nahe liegt, kann man sagen, daß sie eine Art Mahlerey sey, wodurch alle Gattungen sichtbarer Gegenstände in ihren eigentlichen Formen, und nach ihren Charakteren so genau, als in der Natur selbst, wenn man die Farben ausnihmt, dem Auge dargestellt werden. Das Helle und Dunkele der Farben, die Harmonie in Licht und Schatten, woraus die Haltung entsteht, so gar das Duftige, oder Härtere in dem Ton der Luft, und einigermaaßen die Wärme des Lebens

(†) In der Sammlung der Kupferstiche, die der französische Hof unter Ludwig den XIV, nach den in dem Königl. Cabinet befindlichen Gemählden hat verfertigen lassen. Cabinet des estampes du Roy de France. Diese Sammlung ist selten zu haben, weil der Hof sie blos zu Geschenken bestimmt hatte.

bens, kann sie so gut, als die Mahlerey selbst ausdruken. Was wir also zum Lobe dieser Kunst gesagt haben, (*) kann größtentheils auch auf die Kunst des Kupferstechens angewendet werden. Die Vortheile, welche die Farben dem Mahler geben, werden bey dem Kupferstecher durch einen andern Vortheil, den er über den Mahler hat, wo nicht überwogen, doch gewiß ersetzet. Denn er kann sein Werk mit großer Leichtigkeit viel hundertmale vermehren, und ohne große Müh überall ausbreiten.

(*) S. Mahlerey.

Aber ohne uns länger bey der Vergleichung der beyden verwandelten Künste zu verweilen, wollen wir anmerken, daß das Kupferstechen sowol von Seite der dazu nöthigen Talente, als von der Seite des Nutzens und der Annehmlichkeiten betrachtet, eine wichtige Kunst ist, durch deren Erfindung die neuere Welt einen großen Vorzug über die Alten hat.

Von einigen dem Kupferstecher nöthigen Talenten ist im vorhergehenden Artikel gesprochen worden. Hier wollen wir nur noch dieses anmerken, daß die Kupferstecherkunst in ihrer eigenen Art zu zeichnen, Licht und Schatten, Haltung, Harmonie und den natürlichen Charakter der Dinge herauszubringen, vielleicht mehr Genie und Kunst erfodert hat, als das Mahlen. Man kann nicht ohne Bewunderung sehen, daß durch schwarze Striche auf einem hellen Grund so mannigfaltige Gestallten der Dinge können dargestellt werden. Die glänzende Politur des Metalles, die Durchsichtigkeit und den Schimmer des Glases, das Glatte und dabey doch weiche Wesen des Nakenden am menschlichen Körper; die Mannigfaltigkeit der verschiedenen seidenen und wollenen Gewänder; Luft, Wolken, Gewässer, Erde; alle Gattungen der Thiere und Bäume, jedes in seinem wahren Charakter, und doch ohne Farbe! Wer dieses bedenket, und sich die Mühe geben will, aus den Werken älterer und neuerer Meister die Kunstgriffe herauszusuchen, wodurch so gar vielerley Würkungen erreicht werden, dem wird es nicht fremde vorkommen, daß die Kupferstecherkunst, ob sie gleich mit der neuen Mahlerey ohngefehr ein Alter hat, späther, als diese, zur Vollkommenheit gekommen ist. Man kann den Anfang der wahren Mahlerey unter den Neuern nicht weit über den Leonhardo da Vinci hinaussezen; und beynahe eben so alt ist das Kupferstechen. Aber schon lange hatte die Mahlerey einen Titian gehabt, ehe die Kupferstecherkunst ihre Höhe erreichte, auf die sie im vorigen Jahrhundert gekommen ist.

Wir müssen aber auch ihren Nuzen betrachten. Die Vortheile, welche die Wissenschaften, besonders die Naturgeschicht und die Mechanik aus dem Kupferstechen ziehen, müssen wir hier übergehen, ob sie gleich allein hinlänglich wären, es schäzbar zu machen. Wir wollen blos von den Werken des Geschmaks reden, die daher rühren. Alles was die zeichnenden Künste hervorbringen, kann die Kupferstecherkunst im Kleinen nachahmen, und ohne großen Aufwand jedem Liebhaber der schönen Künste zum Genuß überlassen. Die Werke der Baukunst, der Bildhauerey, des Steinschneiders und des Mahlers, die das größte Aufsehen in der Welt machen, können wir durch Hülfe der Kupferstecherkunst in unsere Cabinette sammlen. Freylich geht vielen dieser Werke dadurch, daß sie ins Kleine gezogen worden, etwas von ihrer Kraft ab. Wenn man aber dagegen bedenket, mit was für Gemächlichkeit, und mit wie wenig Kosten man die herrlichsten Werke der Kunst durch die Wohlthat des Kupferstechens haben könne, so erkennet man den vorzüglichen Werth dieser Kunst. Nur durch sie kommen die beträchtlichsten Werke der großen Mahler, deren Originale in den Pallästen der Großen verschlossen sind, in die Wohnungen der Bürger. Also erleichtert die Kupferstecherkunst ihren verwandten Künsten, die Nuzbarkeit, die von ihnen zu erwarten steht.

Hiernächst wird dem zeichnenden Künstler selbst das Studium der Kunst durch die Kupferstiche ungemein erleichtert. Der Baumeister hat nicht nöthig in der Welt herumzureisen, um die besten Werke der alten und neuen Baukunst zu sehen. Der Kupferstecher liefert sie ihm in sein Cabinet, wo er mit der größten Gemächlichkeit alles betrachten, ausmessen und übersehen kann. Eben diesen Vortheil kann auch der Mahler in Absicht auf den größten Theil seiner Kunst, aus den Kupferstichen ziehen.

Die Erfindung dieser schäzbaren Kunst ist nicht gar alt, und doch mit Dunkelheit umgeben. Die Italiäner, die, wie ehemals die Griechen, sich gern alle neuen Erfindungen in den schönen Künsten zueigneten, geben einen florentinischen Goldschmidt Maso Finiguerra für den Erfinder derselben aus, und sezen die Epoche der Erfindung um das Jahr 1460. Aber mit weit mehr Wahrscheinlichkeit eignen

gnen sich die Deutschen diesen Ruhm zu, ob sie gleich den Erfinder nicht mit gänzlicher Gewißheit nennen können. Sie führen gegen das Vorgeben der Italiäner die römische Ausgabe der Erdbeschreibung, des Claudius Ptolomäus vom Jahr 1478 an. Dieses Werk ist von einem Deutschen, der sich Magistrum a Sweynheim nennte, veranstaltet worden, und ist mit Kupferplatten geziehret. In der Zueignungsschrift an dem Papst Sixtus V, sagt Magister Sweynheim, er habe die römischen Künstler gelehrt kupferne Platten zu druken. (†) Sehr wahrscheinlich ist Sandrats Vermuthung, daß **Israel von Mecheln**, eben der, der bisweilen unter dem Namen Bocholt angeführt wird, weil er zu Bocholt im Münsterschen gewohnt, und diesen Namen auf einige seiner Blätter gestochen hat, (††), der Erfinder dieser Kunst sey. Der Verfasser des eben angeführten Werks führt einen Kupferstich, worauf die Jahrzahl 1466 und der Buchstaben G und eine Chiffre gestochen sind, als das älteste ihm bekannte Blatt an. Sandrat aber gedenket eines in kupfergestochenen Blatts von 1455, worauf ein Monogram gestochen, das dem von **Hans Schüffelein** ähnlich ist. Diesemnach fiele die Erfindung des Kupferstechens gerad in die Mitte des XV Jahrhunderts, wenige Jahre nach der Epoche der Erfindung der Buchdrukerey.

Zwar ist das Stechen auf metallene Platten viel älter. Man findet, daß schon Kayser Carl der Große Landcharten gehabt, die in silberne Platten gestochen gewesen (†††). Aber an das Abdruken solcher Platten scheinet man damals noch nicht gedacht zu haben. Es wird also wahrscheinlich, daß die Erfindung der Buchdrukerey, besonders der dazu nöthigen Farbe, auch das Abdruken der Kupferplatten in Gang gebracht habe. Daher der vorher erwähnte Mag. von Sweynheim, an dem angeführten Orte auch nur vom Abdruken und nicht vom Stechen spricht. Erwähnter Knorr gedenket einer Sammlung von beynahe 4000 Stüken, die alle zwischen 1450 und 1461 gemacht worden. In dieser Sammlung befinden sich verschiedene von den Jahren 1461, 66, und 67. mit C. S. bezeichnet, die mit ziemlichem Fleiß sollen gestochen seyn. Eines davon hat die Aufschrift: **dis ist die Engelweyh unser L. Frau bey den Einsideln**; woraus abzunehmen ist, daß dieser C. S. ein Schweizer oder ein Schwabe gewesen sey. Vielleicht eben der Mag. von Sweynheim, von dem oben gesprochen worden, der mit einem gewissen **Conrad Shveinheim**, den der Prof. **Schwarz** in Altorf unter die Erfinder der Kupferstecherkunst sezet (††††), dieselbe Person seyn mag.

Der erste Kupferstecher, der sich einen gewissen Namen gemacht, und von dem man noch viel Blätter hat, ist **Martin Schön**, der in französischen Kunstbüchern lächerlicher Weise, gar ofte le beau Martin genennt wird. Er wohnte in Colmar, und stund in dem Ruf eines guten Mahlers und Zeichners. Der berühmte **Albrecht Dürer** sollte eben dem Martin in die Lehre übergeben werden, als dieser im J. 1486 starb. Dieses sey von Erfindung der Kunst gesagt.

Es wäre ein schönes Unternehmen, wenn ein Kenner uns die Geschichte der Kunst, von ihrem Ursprunge bis auf diese Zeit gäbe, und jede darin gemachte neue Erfindung ihrem Urheber beylegte. Der Unterschied zwischen den besten Kupferstichen des XV und XVIII Jahrhunderts ist erstaunlich groß: aber man ist nicht plözlich von der schwachen und armen Manier der ersten Kupferstecher zu der Vollkommenheit gekommen, in der wir die Kunst izt, da sie beynahe mit der Mahlerey um den Vorzug streitet, sehen. Von den vielen Männern von Genie, die diese Kunst allmählig in die Höhe gebracht haben, hat der eine dieses, der andre etwas anders darin erfunden und eingeführet. Man trift hier und da so große Kupfersammlungen mit den Namen der Meister an, daß es nicht schweer seyn würde, jeden Schritt den die Kunst gegen ihre Vollkommenheit gethan hat, zu bestimmen. Ein Vortheil den sonst keine der schönen Künste hat. So könnte z. B. **Albrecht Dürer** als der erste angeführt werden, der einen äuserst feinen und glänzenden Stich

(†) Quemadmodum tabulis æneis imprimerentur edocuit.

(††) S. Ideé generale d'une Collection complette d'éstampes avec une dissertation sur l'origine de la Gravure. Leipsic et Vienne 1771. 8. (Der Verfasser ist der Hr. Cammerrath von Heinike aus Dresden.)

(†††) S. Wolffgang Knorr in seiner Künstlerhistorie S. 4. wo er, dieses zu beweisen, Aventini Bayerische Chronik p. 289 der frankfurther Ausgabe von 1580 anführet.

(††††) S. Hamburg. Berichte von 1741. n. 4.

Stich eingeführt; Golzius und seine Schüler Johann und Herrmann Müller könnten als die Urheber des kühnen und kräftigen Stichs; Cornelius de Vischer als der erste Verbesserer der Schraffirungen; und andre als Erfinder andrer Theile angegeben werden. Aus solchen Bemerkungen würde die wahre Geschichte der Kunst entstehen, und sie würde ein Werk von sehr großem Nuzen seyn.

Vielleicht hat diese Kunst die höchste Stufe ihrer Vollkommenheit bereits erreicht; so daß künftigen Kupferstechern nichts zu ihrer Erhöhung zu thun übrig bleibet. Doch wollen wir dem Genie der Künstler keine Schranken setzen. Auf einem sehr hohen Grad der Vollkommenheit war sie bereits um die Mitte des vorigen Jahrhunderts: und man kann nicht in Abrede seyn, daß die französischen Künstler ein Großes zu ihrer Vollkommenheit beygetragen haben. Edelink, Masson, Audran, Nanteuil, die unter Ludwig dem XIV die wichtigsten Werke des Grabstichels ans Licht gebracht haben, werden immer unter den ersten Meistern stehen, was für Zusätze die Kunst auch immer noch bekommen mag. Das beträchtlichste, was in unsern Tagen zu dieser Kunst hinzugekommen, ist die Methode, Kupferstiche mit mehrern Farben abzudruken; die Art des Stichs, welche die mit Rothstein gemachten Zeichnungen auf das natürlichste darstellt; und der Stich wodurch die getuschten Zeichnungen nachgeahmet werden.

Es würde für dieses Werk zu weitläuftig seyn, wenn wir auch nur die bloßen Namen der größten Meister der Kunst anführen wollten. Denn wär es auch überflüßig, da die Bücher, die Verzeichnisse der berühmtesten Kupferstecher enthalten, in aller Liebhaber Händen sind. Der stärkste Sammler von Nachrichten ist Florent le Comte. (†) Aber es herrscht eine unerträgliche Unordnung in seinem Werk. Man muß sich wundern, daß bey der großen Anzahl Liebhaber der Kupfersammlungen sich keiner findet, der dieses Werk in eine bessere Ordnung gebracht, und bis auf unsre Zeiten fortgesetzt hätte. Denn Le Comtes Nachrichten gehen nur bis ans Ende des vorigen Jahrhunderts. Nächst diesem enthält die vor wenig Jahren in England herausgekommene Abhandlung von Kupferstichen, welche Füßli unlängst in besserer Form und vermehrt in deutscher Sprach herausgegeben hat, (††) ein Verzeichnis der vornehmsten Kupferstecher und ihrer besten Werke. Doch es ist besonders in Ansehung der Deutschen sehr unvollständig.

Kupferstich; Kupfer.

Diese Namen giebt man den Abdrüken der Kupferplatten, diese mögen gestochen, geäzt, oder in schwarzer Kunst gearbeitet seyn. Sehr ofte werden auch die von Holzschnitten gemachten Abdrüke mit darunter begriffen. Eine Sammlung aller Gattungen von Kupfer oder Holz abgedrukter Zeichnungen, wird eine Sammlung von Kupfern, oder Kupferstichen genannt. Die Kupfer der ältesten Meister sind durchaus mit dem Grabstichel gearbeitet; weil das Aezen späther, als das Stechen aufgekommen ist: aber unter den neuern Kupferstichen sind ganz gestochene Blätter sehr selten. Man hat gefunden, daß die historischen Stüke, Landschaften, auch Portraite mit einigen Nebensachen besser ausfallen, wenn einige Theile davon radirt und geäzt, die andern mit dem Grabstichel gearbeitet werden. Ganz geäzte Kupfer sind meistentheils Werke der Mahler; große Blätter aber, die durchaus geäzt sind, haben noch die lezte Hülfe des Grabstichels nöthig, ohne welche die Stellen, wo das Dunkele am stärksten seyn soll, nicht kräftig genug werden. Im Gegentheil haben auch wieder die Landschaften, wovon der größte Theil geäzt ist, an den leichtesten Stellen, wo eine sehr dünne Luft und leichtes Gewölk anzuzeigen ist, den Grabstichel nöthig, weil das Aezwasser gar zu leicht die daselbst erforderlichen sehr zarten Striche zu stark machen würde. Also muß zu einem vollkommenen Kupferstich beydes das Stechen und das Radiren zusammenkommen. Man hat von einigen der fürtreflichsten Werke des berühmten Edelink, nicht ohne Grund angemerkt, daß sie durch den Grabstichel zu schön geworden, und daß es besser gewesen wäre, wenn einige Stellen durch die Radiernadel flüchtiger und mit weniger einförmigen Strichen wären behandelt worden.

Es ist eine so angenehme Sache die Werke der größten Mahler in guten Kupferstichen mit so großer Gemäch-

(†) Cabinet des singularités d'Architecture, peinture, sculpture et Gravure par Florent le Comte. 3 Vol. 8.

(††) Joh. Casp. Füßlin raisonirendes Verzeichnis der vornehmsten Kupferstecher und ihrer Werke ꝛc. Zürich 1771. 8.

Gemächlichkeit zu betrachten, daß man sich nicht wundern darf, wenn man den Geschmak an Kupferstichen so allgemein ausgebreitet antrift. Aber man stößt auch hier, wie bey allen andern Liebhabereyen, bisweilen auf große Mißbräuche. Man findet in allen Ländern eine seltsame Art Liebhaber, die Kupferstiche sammeln, wie etwa die Kinder bunte Steine, oder andre ihnen völlig unnüze Dinge mit großen Eyfer sammeln, blos um sich mit etwas zu beschäftigen, und ohne den geringsten Vortheil daraus zu ziehen, als eine völlig gleichgültige Thätigkeit zu befriedigen. An Oertern wo ein solches Sammlen Mode worden, sieht man ein wunderbares Bestreben unter den Sammlern, wodurch jeder es andern zuvorthun will: und dieses Nacheyfern wird nicht selten bis zu einer Art der Raserey getrieben. Es giebt Sammler, die sich nur auf gewisse Gattungen der Kupferstiche einschränken, die etwa die Sammlung von einer Schule, oder auch nur von einem Künstler vollständig zu haben wünschen, denen also ein fehlendes Blatt, wenn es an sich auch nicht den geringsten Werth hätte, unruhige Nächte macht, und die es bey aufstoßender Gelegenheit um einen Preis anschaffen, der seinen wahren Werth hundertmal übersteiget. Man trift auch nicht selten bey diesen Sammlern noch andre Arten von Thorheiten an. Aber anstatt dergleichen Mißbräuche zu rügen, wollen wir lieber versuchen einige Vorschläge zu thun, wie noch neue Gattungen nüzlicher Sammlungen von Kupferstichen zu machen wären.

Vor allen Dingen wünschte ich, daß einer von den geschiktesten Kupferstechern sich die Mühe gäbe ein Verzeichnis einer solchen Sammlung zu geben, aus welcher man den Anfang und Fortgang der Kunst, nach den verschiedenen merkbaren Stufen, durch welche sie zur Vollkommenheit gestiegen ist, sehen könnte. Diese Sammlung würde eine Folge von Blättern ausmachen, darin jedes folgende in der Behandlung etwas hätte, das den vorhergehenden noch fehlet, und wodurch die Kunst des Stechens, oder des Aezens um einen Schritt weiter gebracht worden. Eine solche Sammlung würde die wahre Geschichte der Kunst auf das Deutlichste darstellen.

Man könnte auch Verzeichnisse solcher Sammlungen machen, deren jede vornehmlich einen Theil der Kunst in seiner Vollkommenheit darstellte. In die eine kämen nur solche historische Stüke, die sich durch eine fürtrefliche Erfindung, oder solche die sich durch eine vollkommene Anordnung auszeichneten; eine andre wäre den Kupferstichen gewidmet, wo die Austheilung des Lichts und Schattens vorzüglich glüklich angebracht worden. Für Portraite könnte eine Sammlung gemacht werden, darin jedes Blatt wegen der Stellung etwas vorzügliches hätte.

Es läßt sich leicht begreifen, wie nüzlich dergleichen Sammlungen dem Künstler und dem Liebhaber seyn würden. In die Sammlungen jeder Gattungen dürften nicht eben immer dieselben Stüke kommen; denn ofte hat man viel Stüke, davon jedes tüchtig wäre, eine gewisse Lüke der Sammlung auszufüllen. Also müßten die Verzeichnisse so eingerichtet werden, daß für jeden besondern Theil der Kunst mehrere Stücke als Beyspiele darin verzeichnet wären, damit der Liebhaber wenigstens eines, oder ein Paar derselben anschaffen könnte. So könnten z. B. zur Geschichte der Kunst, mehrere Sammlungen gemacht werden, davon keine dieselben Blätter enthielte, die schon in einer andern sind. Allgemeine Sammlungen, die sich auf alle Zweyge der Kunst und auf alle Schulen erstreken, sind Unternehmungen, die man öffentlichen Anstalten überlassen muß, weil der dazu nöthige Aufwand die Kräfte der reichsten Privatpersonen übersteigen.

Die Materie von den verschiedenen Absichten, die man bey Kupfersammlungen haben kann, von der besten Art dieselben zu erreichen, von der Wahl der Stüke, von der Anordnung der Sammlung und vielen andern dahin gehörigen Dingen, verdiente eine vollständige Ausführung, und würde ein Werk von beträchtlichem Umfange werden.

Kürze.

(Redende Künste.)

Ohne Zweifel ist die Kürze eine der wichtigsten Vollkommenheiten der Rede. Sie trägt viel Gedanken in wenig Worten vor, und erreicht also den Zwek der Rede auf eine vollkommene Weise. Es hat allemal etwas reizendes und einigermaaßen wunderbares für uns, wenn wir sehen, daß mit wenigem viel ausgerichtet wird; und denn ist die Kürze den Gedanken, was dem baaren Reichthum das Gold ist, welches das Aufbehalten, Ueberzählen und Aus-

geben erleichtert. Diesen Vortheil drükt Horaz sehr wol aus:

— — ut cito dicta
Percipiant animi dociles *teneantque* fideles.

Man muß die Kürze der Gedanken, von der Kürze des Ausdruks unterscheiden. Jene besteht in dem Reichthum der Begriffe; diese kommt von einer klugen Sparsamkeit der Wörter und der Redensarten her. Als Cäsar dem Brutus, den er unter seinen Mördern erblikt hatte, zuruffte: **auch du mein Sohn!** mußte dieser einzige Gedanken, erstaunlich viel Vorstellungen in dem Brutus erweken. Hier liegt die Kürze in dem Gedanken; denn wenn man auch diesen Gedanken in mehr Worten ausdrükte, und so weit, als möglich ist, ausdähnte; so wird er doch immer noch sehr viel sagen. Eben diese Kürze der Gedanken treffen wir in der Anmerkung an, die beym Terenz jemand über einen Jüngling macht, dem seine Vergehungen vorgehalten werden: **er wird roth; alles ist gewonnen.** (†) Der Ausdruk ist natürlich, und gar nicht zusammengepreßt; aber der Gedanken enthält die halbe Sittenlehre.

Es giebt auch eine Kürze, die blos von der Wendung der Gedanken herkommt. Von dieser Art ist folgendes aus der Rede für den Milo. **Würde man auch dieses nicht erzählen, sondern vormahlen; so würd es dennoch offenbar seyn, welcher von beyden der Nachsteller sey, und welcher von beyden nichts Arges im Sinne hatte.** (††) Hier ist das, was Cicero sagen wollte, durch eine glükliche Wendung, wunderbar abgekürzt. Er will sagen, daß durch die richtigste und einfachste Erzählung der Sache, die ohne Anmerkungen oder Auslegungen wäre, die Unschuld des einen und die Boßheit des andern sich offenbar zeigen würden. Um kurz zu seyn, stellt er jene einfache Erzählung als eine Mahlerey vor; welche die Wahrheit geschehener Sachen durch keine falsche Auslegung verstellen kann.

Die Kürze liegt blos im Ausdruk, wenn weder die Begriffe reich an Inhalt, noch die Wendung der Gedanken vortheilhaft ist, sondern blos die wenigsten Worte zum Ausdruk gewählt worden. Von dieser Art ist der Ausdruk des Xenophons von dem Flus Thelaoba; **welcher zwar nicht groß, aber schön war.** (†††) Ein Erzähler, der die Kürze weniger als Xenophon liebte, würde vielleicht gesagt haben: **dieser war zwar in Ansehung seiner Größe nicht merkwürdig; aber an Schönheit übertraf er andre Flüsse.**

Da die Kürze, es sey in Gedanken, oder im Ausdruk, nur denn vortheilhaft wird, wenn sie mit hinlänglicher Klarheit verbunden ist, so muß man sich dieser dabey äusserst befleißen. Horaz sagt viel in diesen wenigen Worten.

Paulum sepultæ distat inertiæ
Celata Virtus. (††††)

Aber diese Kürze nüzet dem, der einer Auslegung dieser Worte bedarf, nichts.

Die Kürze in Gedanken erreicht nur der, der im Stand ist viel Wahrheiten auf einen allgemeinen Saz, eine an Begriffen sehr reiche Vorstellung auf einen einzigen Begriff zu bringen; wie Haller, wenn er den gegenwärtigen Zustand des Menschen, in Vergleichung des künftigen, einen Raupenstand nennt. In beyden Fällen thun die Bilder und bisweilen auch die Metonymien sehr großen Dienst. Auch können viel Gedanken in einen zusammengedrängt werden, wenn man aus der Menge der Vorstellungen nur eine aussucht, die natürlicher Weise, auf die übrigen leitet; wie wenn Horaz von den fatalen Folgen der bürgerlichen Kriege sagt:

Ferisque rursus occupabitur solum. (*) (*) Epod. XVI.

Dieser einzige Umstand, daß Italien wieder eine Wohnung wilder Thiere werden wird, schließt tausend andre Vorstellungen nothwendig in sich.

Will man durch eine glükliche Wendung, mit wenigem viel sagen, so muß man seinen Gegenstand von der Seite vorstellen, von welcher er am schnellesten übersehen werden kann. Um jemanden von der gänzlichen Verheerung eines Landes einen recht lebhaften Begriff zu machen, kann sehr viel gesagt werden; aber von keiner Seite läßt sich alles geschwinder übersehen, als von der, die Horaz durch diese Worte zeiget:

Et campos ubi Troja fuit.

Die

(†) Erubuit; salva res est. Terent. Adelph.

(††) Si hæc non gesta audiretis, sed picta videretis: tamen appareret uter esset insidiator, uter nihil cogitaret mali. Cicero pro Milone.

(†††) *ούτος δε ἦν μεγας ου καλος δε.*

(††††) D. i. Es ist ein geringer Unterschied zwischen dem, der wegen seiner Unthätigkeit im Grabe der Vergessenheit liegt, und dem, dessen Thaten nicht mehr bekannt sind.

Die Kürze, welche blos im Ausdruk liegt, scheinet am schweeresten zu erreichen; denn die, welche von dem Reichthum, oder der vortheilhaften Wendung der Gedanken herkommt, hängt von dem Genie ab, und erfodert keine Kunst. Dieser Reichthum ist ererbt, der andre muß erst durch Sparsamkeit erworben werden. Es gehört nicht wenig Kunst dazu, eine gegebene Anzahl der Begriffe durch die kleineste Zahl der Wörter auszudrüken, ohne andre Hülfsmittel, als die Weglassung des Ueberflüßigen. Hier ist alles Kunst. Wenn man sagen will; es sey unmöglich, den Charakter eines noch unmündigen Menschen zu kennen; weil er sich noch nicht entwikelt hat; weil die Blödigkeit dieses Alters ihn noch zurükhält, nach eigenen Trieben zu handeln; weil er noch manches darum unterläßt, weil seine Vorgesetzten es verboten haben; so scheinet es beynahe unmöglich alle diese Begriffe, in weniger Worte zusammen zu fassen. Doch hat Terenz gerade dieses weit kürzer ausgedrukt. „Wie willst du die Sinnesart erkennen, so lange Jugend, Furcht und der Hoffmeister sie zurüke halten?"

Qui scire posses aut ingenium noscere,
Dum ætas, metus, magister, prohibent? (*)

(*) Terent. Aud. Art. I.

Diese Kürze kann nicht wol anders, als durch ruhige Bearbeitung eines weitläuftigern Entwurfs der Gedanken erreicht werden. Wenn man das, was zur Sache dienet, zusammengetragen hat; so ist zu Erreichung der möglichsten Kürze nothwendig, daß jeder einzele Gedanke besonders bearbeitet, und auf die wenigsten Begriffe gebracht werde. Cicero hatte in seinen Vorstellungen gegen die Austheilung der Aecker deutlich bewiesen, daß die Decemviri dadurch sich des ganzen Staats bemächtigen, und nach Gutdünken würden handeln können: hierauf läßt er den Rullus, der das Gesetz von der Austheilung vorgeschlagen hatte, erwiedern; sie seyen weit entfernt einen solchen Mißbrauch ihres Ansehens zu machen. Gegen diese Versicherung hatte der Redner eine dreyfache Einwendung zu machen. 1) Es sey immer ungewiß, ob sie ihre Macht nicht mißbrauchen werden, und 2) so gar wahrscheinlich, daß es geschehen würde; sollte es aber nicht geschehen, so würde es doch 3) unschiklich seyn, die Wolfarth und Ruhe des Staates als eine Wolthat von ihnen zu empfangen, da doch beydes, ohne sie, durch eine kluge Regierung könne erhalten werden. Diese drey Vorstellungen hat Cicero gewiß nicht ohne verweilendes Nachdenken, in diese Kürze zusammengebracht. „Erstlich ist es ungewiß; zweytens fürchte ich doch, daß es geschehen möchte; und warum sollte ich endlich zugeben, daß wir unsre Wolfarth, mehr eurer Gütigkeit, als unsre eigenen klugen Veranstaltungen, zu danken haben?" Der lateinische Ausdruk ist noch viel kürzer: Primum nescio: deinde timeo: postremo non committam, ut vestro beneficio potius, quam nostro consilio salvi esse possimus. (*)

(*) Or. I. de Lege Agraria.

Eine solche Kürze ist fürnehmlich da nothwendig, wo man mehrere Vorstellungen, welche zugleich würken sollen, zu thun hat; denn je näher man sie zusammendränget, desto gewisser thun sie ihre Würkung. Sie kommt entweder von der Sprache selbst, oder von dem Verstande des Redenden her. Eine Sprache verträgt sie mehr, als eine andre. Im Lateinischen und Griechischen, verstattet der häufige Gebrauch des Participien mehr Kürze, als die meisten neuern Sprachen haben. Da die Sprachen, so lange sie lebend bleiben sich immer verändern, so sollte man die glüklichen Neuerungen der besten Schriftsteller, die der Kürze günstig sind, sorgfältig bemerken, um sie allmählig in der Sprache gangbar zu machen. Das meiste ist in diesem Stük von den Dichtern zu erwarten; weil sie am öftersten in der Nothwendigkeit sind, der Sprach neue Wendung zu geben. Dieser Nuzen der Dichtkunst ist allein schon wichtig genug, daß man das äußerste zu ihrer Beförderung anwenden sollte. Es liegt hinlänglich am Tage, daß die deutsche Sprache durch die Neuerungen der Dichter zur Kürze tüchtiger worden ist, als sie vorher war. Doch will dieses nicht sagen, daß jeder poetische Ausdruk seiner Kürze halber, sogleich in die gemeine Rede soll aufgenommen werden.

Aber auch bey der kürzesten Sprache, kommt noch sehr viel auf den Verstand des Redners an. Wer nicht gewohnt ist, überall die höchste Vollkommenheit zu suchen, die nur der Verstand sieht, trift nicht immer die größte Kürze. Sie ist also den Schriftstellern vorzüglich eigen, die ein zu höhern Wissenschaften aufgelegtes Genie mit Geschmak verbinden. Darum übertrift Haller in gebundener und ungebundener Rede, jeden andern Deutschen. Schon in dieser Absicht allein, ist sein Usong ein höchst schäzbares Werk, und kann zum Muster des kurzen Ausdruks dienen.

L.

La.

(Musik.)

Mit dieser Sylbe wird nach der Aretinischen Solmisation der lezte oder sechste Ton des Hexachords bezeichnet; folglich ist La immer die natürliche, oder diatonische Sexte des angenommenen Grundtones. Nimmt man C für den Grundton an, so bezeichnet La den Ton A; ist G der Grundton, so wird der Ton E mit La bezeichnet. (*)

(*) S. Solmisation.

Labyrinth.

(Gartenkunst.)

Mit diesem Worte, das von ägyptischer Herkunft zu seyn scheinet, bezeichnet man gegenwärtig in Lustgärten einen Plaz, in welchem vielerley Gänge so seltsam durch einander laufen, daß man sich schwerlich aus denselben herausfinden kann. Vor ein paar hundert Jahren waren die Labyrinthe in Lustgärten gemein; izt aber sind sie ziemlich in Verachtung gekommen.

Der Name kommt von einem uralten ägyptischen Gebäude her, das so sehr weitläuftig und mit so mannigfaltigen Gängen und Zimmern angelegt war, daß man sich nicht wieder herausfinden konnte, wenn man sich einmal darin zu weit vertieft hatte. Der Labyrinth in Creta, der durch den Theseus so berühmt worden, wird von den Alten auch für ein Gebäud ausgegeben, das Dädalus nach dem Muster des Aegyptischen soll aufgeführt haben. Es ist aber wahrscheinlicher, daß es eine sehr weitläuftige Berghöle gewesen, wie die Baumannshöle in Deutschland ist. Wär es ein so maßives Gebäude gewesen, wie Plinius vorgiebt, so läßt sich nicht begreifen, warum zu den Zeiten des Diodorus aus Sicilien keine Spuhr desselben mehr übrig gewesen. Also gehört die Erzählung der Griechen von dem von ihrem ersten Baumeister aufgeführten Labyrinth in Creta, unter die Mährchen, dergleichen sie sehr viele ausgebreitet haben, um ihrer Nation die Ehre der Erfindung aller Künste zuzuschreiben. (*)

(*) S. Künste.

Lächerlich.

(Schöne Künste.)

Die Dinge, worüber wir lachen, haben allemal nach unserm Urtheil etwas ungereimtes, oder etwas unmögliches, und der seltsame Zustand des Gemüths der das Lachen verursachet, entsteht aus der Ungewißheit unsers Urtheils, nach welchem zwey wiedersprechende Dinge gleich wahr scheinen. In dem Augenblike, da wir urtheilen wollen, ein Ding sey so, empfinden wir das Gegentheil davon; in dem wir das Urtheil bilden, wird es auch wieder zerstöhrt. Man lacht beym Küzeln, über die Ungewißheit, ob man Schmerzen oder Wollust empfinde; bey seltsamen Taschenspielerkünsten, weil man nicht weiß, ob das was man sieht, würklich, oder eingebildet ist. Wenn ein Narr klug, ein junger Mensch alt, ein furchtsamer Hase beherzt thut; oder wenn einer etwas sucht, das er in der Hand hat; so fühlen wir uns zum Lachen geneigt; weil wir Dinge beysammen zu sehen glauben, die unmöglich zugleich seyn können. So lächelt jeder Anfänger der Geometrie, wenn er den Beweis des euklidischen Sazes von dem vermeinten Winkel, den die Tangente des Cirkels mit dem Bogen macht, gelesen hat: sein Aug sieht einen Winkel, und sein Verstand sagt ihm, daß keiner da sey. Nichts ist wunderbarer und überraschender, als daß man zwey einander gerad entgegengesezte Handlungen zugleich thun, daß man zugleich ja und nein sagen soll. Dieses scheint man doch in erwähnten Fällen zu thun, und daher kommt das Belustigende in der Sache, wenn sie blos als ein Gegenstand der Neugierde betrachtet wird. Warum lacht bisweilen ein junges unschuldiges Mädchen, wenn es seine Einwilligungen in eine Sache geben soll, die es lebhaft verlanget? Eben deswegen, weil die Schamhaftigkeit Nein, und die Liebe Ja sagt. Wie soll beydes zugleich statt haben können?

Das Lachen hat seinen Grund blos in der Vorstellungskraft, in so fern sie die Beschaffenheit der Sachen, als einen Gegenstand der Neugierde beurtheilet: so bald das Herz Antheil daran nihmt, hört

das Lachen auf. Ich habe bey der unvermutheten Erscheinung einer innigst geliebten Person, die man hundert Meilen entfernt glaubte, ein lautes Lachen gehört, das bald den Thränen der zärtlichsten Freude Platz machte. In dem ersten Augenblik der Erscheinung würkte blos die Vorstellungskraft, die das Seltsame und Unmögliche der Sach fühlte, daß eine Person abwesend und doch gegenwärtig seyn sollte. So bald die würkliche Gegenwart entschieden, und das Ungewisse verschwunden war, überließ man sich den Empfindungen des Herzens. Also dauert das Lachen nur, so lange die Ungewißheit dauert, und so lange die Sache räthselhaft ist. Darum belustiget sich kein Mensch mehr an den seltsamesten Taschenspielerkünsten, so bald er weiß, wie es damit zugeht; darum lachen einige Menschen über Dinge, wobey andre völlig gleichgültig bleiben; die Lacher haben nicht Scharfsinn oder Aufmerksamkeit genug, das Räthsel aufzulösen, oder die Ungewißheit zu heben. Deswegen wird schon eine künstlichere Verwiklung der Sachen erfodert, scharfsinnige, als einfältigere Menschen lachen zu machen.

Es scheinet, daß die verschiedenen Arten des Lächerlichen sich auf zwey Hauptgattungen bringen lassen, die den zwey Hauptgattungen des Wahren entgegengesetzt sind.

Die erste Gattung entstehet aus Vereinigung solcher Dinge, die nach unsern Begriffen unmöglich zugleich seyn können; weil eines das andere aufhebt. Die zweyte aus Vereinigung der Dinge, für welche kein Grund anzugeben, deren Zusammenhang unbegreiflich und abentheuerlich ist. Wir wollen der ersten Gattung den Namen des ungereimten, der andern, des abentheuerlichen Lächerlichen geben. Jede faßt mehrere besondere Arten in sich; aber es würde zu weitläuftig seyn, alle auseinander zu setzen. Folgendes kann zur Probe hinlänglich seyn.

Das ungereimt Lächerliche entstehet auf verschiedene Weise: zuerst aus dem Wiedersprechenden. Wenn ein Gek klug, ein Furchtsamer beherzt; eine häßliche Alte schön und jung, ein Unwissender gelehrt thut, und dergleichen; so fallen sie völlig ins Lächerliche. Beyspiele davon sind überall im Ueberfluß anzutreffen. Man macht also die Menschen lächerlich, deren Reden und Handlungen so vorgestellt werden, daß dieses Wiedersprechende darin auffält. Sehr ofte macht man uns in der Comödie lachen, wenn man Leute gerade das Gegentheil von dem thun läßt, was sie sich zu thun einbilden; oder wenn ihnen das Gegentheil von dem begegnet, was sie erwarten; wenn wir nur nicht uns im Ernst für sie intreßiren. Voltaire hält ohne Grund dieses für das einzige Lächerliche, das ein lautes Lachen erweke. (†) Es fällt aber meistentheils ins Niedrige. Wenn Personen von Geschmak über dergleichen Ungereimtheiten lachen sollen, so müssen sie doch etwas feines haben, der Wiederspruch muß nicht sogleich in die Augen fallen, es muß einiger Scharfsinn dazu gehören, ihn zu fühlen, oder das Ungereimte muß seltsam und ausserordentlich seyn.

Hernach wird auch das blos Unwahre, oder Unvollkommene, wenn es bis zur Ungereimtheit steigt, lächerlich; wie man an vielen übertriebenen Carricaturen sieht. Und denn bekommt es noch einen stärkern Reiz, wenn es unter dem Schein des Ernstes noch mit Nachdruk ausgezeichnet wird. So ist die ungeheure Prahlerey des Miles gloriosus beym Plautus lächerlich, wenn er sagt:

> Postridie natus sum ego — quam Jupiter ex Ope
> natus erat.

Und wird es noch mehr, wenn sein Knecht mit ernsthafter Mine hinzuthut:

> Si hic pridie natus foret quam ille, hic haberet
> regnum in coelo. (*)

(*) Mil. Glor. Act. IV. f. 2.

Drittens wird dieses Lächerliche auch durch ungereimte Anwendung, oder Deutung an sich richtiger Gedanken, oder Worte hervorgebracht. Dadurch wird entweder der, dessen Worten man einen ungereimten Sinn andichtet, oder der, welcher sie auf eine ungereimte Weise versteht, lächerlich. Als Antiochus, den Hannibal gegen die Römer aufwiegelte, diesem Feldhern sein Heer zeigte, welches ungemein prächtig und reich gerüstet, sonst aber vermuthlich schlecht war, und ihn hernach fragte, ob er nicht glaubte, daß dieses für die Römer hinläng-

 lich

(†) J'ai cru remarquer qu' il ne s'éléve presque jamais des éclats de rire universels qu' à l'occasion d'une meprise — Il y a bien d'autres genres de comique — mais je n'ai jamais vu ce qui s'apelle rire de tout son coeur — que dans ces cas approchans de ceux, dont je viens de parler. In der Vorrede zum Enfant prodigue.

lich wäre, antwortete der schlaue Carthaginenser: die Römer seyen ihm zwar als ein sehr habsüchtiges Volk bekannt, doch glaube er, daß sie sich damit begnügen werden. Hier dichtete Hannibal den Worten des Königs einen völlig ungereimten Sinn an. So sind in dem Geizigen des Moliere lächerliche Mißdeutungen, da Harpagon von seinem Schatzkästchen Dinge sagt, die ein andrer auf ein Mädchen deutet. Dieses Lächerliche steigt aufs höchste, wenn die Mißdeutungen ernstlichen Streit zwischen den Personen verursachen, die einander ihre Worte so ungereimt auslegen.

Viertens entstehet das ungereimte Lächerliche auch aus Vergleichungen der Dinge, die in keine Vergleichung kommen können; wenn große Dinge mit kleinen, oder kleine mit Großen verglichen werden, wie wenn Scarron in dem bekannten Sinngedicht den Verfall großer und mächtiger Staaten mit seinem zerrissenen Wammes vergleicht. Die meisten Parodien gehören zu dieser Art des Lächerlichen. Auch das Naive das ins Lächerliche fällt, gehört zu dieser Art. (*)

(*) S. Naiv.

Vielleicht giebt es noch mehr Arten des ungereimt Lächerlichen.

Das abentheuerlich Lächerliche, macht die zweyte Hauptgattung aus. Es bekommt seine Kraft von einer höchstseltsamen Verbindung der Dinge, davon kein Grund anzugeben ist. Dieses ist die Gattung, derer Horaz im Anfang seines Schreibens über die poetische Kunst erwähnet.

> Humano capiti cervicem pictor equinam
> Jungere si velit et varias inducere plumas,
> Undique collatis membris et turpiter atrum
> Desinat in piscem mulier formosa superne.
> Spectatum admissi risum teneatis Amici?

Hieher gehören erstlich die seltsamen Abentheuer, wovon kein Mensch den Zusammenhang einsieht, dergleichen in den Ritterbüchern und in den comischen Romanen vorkommen, poßirliche Verwiklungen und Vorfälle, dergleichen man in einigen Comödien sieht. Hernach das abentheuerliche und poßirliche in Einfällen, Reden und Handlungen solcher Menschen, die wahre Originale sind, welche ganz außer die Ordnung der Natur treten, die immer so denken und handeln, wie sonst kein Mensch thun würde. Ferner das Seltsame und Abentheuerliche in Vergleichung solcher Dinge, zwischen denen nur eine wilde und ausschweifende Phantasie, Aehnlichkeiten entdeket, die keinem ordentlich denkenden Menschen eingefallen wären. Von dieser Art des Lächerlichen findet man eine sehr reiche Aerndte in Buttlers Hudibras. Nicht nur seine Helden sind poßirliche und abentheuerliche Narren, sondern die beständigen Anspielungen der albernsten Handlungen dieser niedrigen Originale, auf sehr ernsthafte Begebenheiten und Unternehmungen derselben Zeit, machen dieses Gedicht ungemein ergötzend.

Dieses sey von der Beschaffenheit der lächerlichen Gegenstände gesagt.

Auch das Lachen selbst ist von verschiedener Art; rein und blos belustigend; oder mit andern Empfindungen vermischt, nach Beschaffenheit der Veranlassung dazu. Wenn wir das Lächerliche in zufälligen Dingen entdeken, so thut es eine ganz andere Würkung, als wenn wir es an Personen wahrnehmen, deren Einfalt oder Narrheit der Grund davon ist. Im ersten Fall ist es rein und blos belustigend, wie bey seltsamen poßirlichen Begebenheiten. Entsteht es aber aus Einfalt, so mischt sich schon ein kleiner Hang zum Spotten in dasselbe; wir sehen gerne, daß andre sich weniger scharfsinnig zeigen, als wir sind. Hat es aber Narrheit zum Grunde, oder fällt es auf Personen, denen wir nicht gewogen sind, oder die wir gar hassen, so mischt sich Spott oder Hohn darein. Schon die Freude Personen, denen wir nichts gutes gönnen, gedemüthiget zu sehen, ist hinlänglich, uns lachen zu machen.

Hieraus entsteht die verschiedene Anwendung des Lächerlichen in den schönen Künsten. Es dienet entweder zur Belustigung, oder zur Warnung, oder zur Züchtigung.

Von dem Werth und dem Rang der Werke, die blos zur Belustigung dienen, ist anderswo gesprochen worden. (*) Hier ist blos der Stoff zu diesen Werken und dessen Behandlung in Betrachtung zu ziehen. Das reine Lachen entsteht aus dem Ungereimten, das keine Narrheit zum Grund hat, die wir verspotten könnten. Hieher gehören die Arten des abentheuerlichen Lächerlichen, wovon so eben gesprochen worden.

(*) S. Scherzhaft.

Alle Hauptzweyge der schönen Künste können dieses Lächerliche brauchen. Die Dichtkunst auf mancherley Weise, vorzüglich in scherzhaften Erzählungen, und in der Comödie; die Tanzkunst und Musik, in comischen Balleten; die zeichnenden Künste auf

auf mancherley Art, am vorzüglichsten aber in historisch-comischen Stüken.

Soll aber diese Art des Lächerlichen auf eine den schönen Künsten anständige Art gebraucht werden, so muß es nicht in das Abgeschmakte, oder grobe Niedrige fallen, sondern mit feinem Geschmak durchwürzt seyn. Es wird abgeschmakt und albern, so bald es den Schein der Würklichkeit, oder die Wahrscheinlichkeit verlieret. Nur der nie denkende Pöbel läßt sich verblenden, daß er grob erdachte Ungereimtheiten für würklich hält, und lacht, wenn in schlechten Possenspielen ein Mensch über einen andern wegstolpert, den er gar wohl gesehen hat; oder wenn er sich blind und taub stellt, wo jederman sieht, daß er es nicht ist; oder wenn jemand etwas naives sagt, oder thut, wobey jederman merkt, daß es blos possenhafte Verstellung ist. Unsere deutsche Schaubühne hat zwar glüklich angefangen, sich von solchen Possen, wovon selbst Moliere nicht rein ist, zu reinigen; aber die comischen Opern führen es nicht selten wieder ein. Um es zu vermeiden, muß der Künstler sich vor dem Uebertriebenen und Unwahrscheinlichen hüten. Der Carrikaturmahler muß dem Menschen die menschliche Physionomie lassen, und sie auf eine geschikte und wahrscheinliche Weise mit der Physionomie eines Schaafs, oder einer Nachteule verbinden, daß nicht alberne Köpfe, sondern verständige Menschen die Sache für würklich halten. Setzet man einen würklichen Katzenkopf auf einen menschlichen Körper, so ist die Sache blos unsinnig und nicht mehr lustig.

Will der Dichter oder Mahler uns mit Schilderung solcher Menschen belustigen, deren Charakter und Sitten einen lächerlichen Gegensatz mit den Unsrigen machen, so muß er uns nicht völlig alberne und abgeschmakte Menschen zeigen. Diese verachten wir auf den ersten Blik; auch keine, an deren Würklichkeit wir gleich zweifeln; denn diese ziehen unsre Aufmerksamkeit nicht an sich.

Niemand bilde sich ein, daß zu dieser Art des Lächerlichen blos eine abentheuerliche Phantasie gehöre; ohne feinen Witz und großen Scharfsinn wird keiner darin glüklich seyn. Es ist eben so schweer einen Roman, wie der Gil-Blas ist, zu schreiben, als ein Heldengedicht zu machen; und die Geschichte der Kunst selbst beweißt, wie wenig Zeichner sind, die in Carricaturen das Geistreiche eines da Vinci oder eines Hogarths zu erreichen vermocht haben. Würkliche nicht erdichtete Aehnlichkeit und Contrast, zwischen Dingen, wo wir sie nicht würden gesehen haben, sehen nur Menschen, die scharfsinniger sind, als wir, und dadurch setzen sie uns in den zweifelhaften Zustand, und in die Art der Verwundrung, die zum Lachen nothwendig ist. Die Kunst zu scherzen ist so selten, als irgend ein anderes Talent, das die Natur nur wenigen giebt.

Wichtiger ist die Anwendung des Lächerlichen zur Warnung und Besserung der Menschen. Wer Empfindung von Ehre hat, dem ist nichts fürchterlicher, als die Gefahr verachtet oder gar verspottet zu werden, und es ist kaum eine Leidenschaft mit der so viel ausgerichtet werden kann, als mit dieser. Mancher ließe sich eher sein Vermögen, oder gar das Leben rauben, als daß er lächerlich seyn wollte. Hier ist also für den Künstler Ruhm zu erwerben: er kann die Menschen von jeder Thorheit, von jedem Vorurtheil, von jeder bösen Gewohnheit heilen, und jede schädliche Leidenschaft im Zaum halten; wenn er nur die Furcht lächerlich zu werden, zu rechter Zeit in ihnen rege macht. Das Lächerliche der ersten Gattung schiket sich vorzüglich zu diesem Gebrauch; es darf nur auf Menschen, die man lächerlich machen will, angewendet werden. Die comische Schaubühne kann hiezu die beste Gelegenheit geben; denn alle andren Arten rühren weniger, weil ihnen das Schauspiel fehlt, wodurch jeder Eindruk lebhafter wird. (*) Auf die spottende Comödie kann man anwenden, was Aristoteles vom Trauerspiel sagt: sie reiniget durch Narrheit von der Narrheit. In dem sie den Thoren und Narren dem öffentlichen Gelächter blos stellt, erwekt sie die Furcht lächerlich zu werden. Rousseau spricht ihr diesen Nutzen ab; aber er hat hier die Sachen in einem etwas falschen Lichte gesehen. Es giebt allerdings Narren, die nie empfinden, daß sie lächerlich sind; diese kann man nicht bessern. Aber wie mancher Mensch findet sich nicht, der blos anderer Narrheit nachahmet? Wir können Thorheiten und ungereimte Vorurtheile an uns haben, die nicht in unsern eigenen Geist erzenget, nicht aus unsrer verkehrten Art zu sehen, entstanden sind; wir haben sie eingeführt gefunden, und es ist uns nur nicht eingefallen, sie an dem Probierstein der Vernunft zu prüfen. Kommt ein klügerer, der uns das Lächerliche davon aufdekt, so erkennen wir es, und reinigen uns davon. Mancher Mensch würde sich aus Mangel der Ueberle-

(*) S. Schauspiel.

gung;

gung, aus Leichtsinn, Thorheiten und Vorurtheilen überlassen; kommt man ihm aber mit dem Lächerlichen zuvor, so verwahrt er sich dagegen. Wie mancher verständige Gelehrte, würde nicht ein Pedant seyn, wenn nicht die Pedanterey wäre lächerlich gemacht worden? Rousseau hat nicht bedacht, daß die Narrheit nicht blos den Narren eigen ist, sondern auch Verständige anstekt; so wie das Laster nicht blos den verworfenen Menschen, in deren Herzen es entspringt, eigen ist, sondern auch gute Menschen übereilen kann. Einen gebohrnen Narren von verkehrtem Sinne, kann man freylich nicht heilen; aber verständige Menschen sind von Thorheiten und Vorurtheilen, die sie durch Anstekung gewonnen haben, zu befreyen, oder vor der künftigen Anstekung zu verwahren. Sollte dieses nicht weit leichter und natürlicher seyn, als daß sie davon angestekt werden? Ofte kommen Narrheiten eines ganzen Volks, von einem einzigen verwirrten Kopfe; warum sollten sie nicht auch, durch einen klugen Kopf vertrieben werden können? Hievon aber habe ich anderswo ausführlicher gesprochen. (†)

Wo man die Besserung zur Absicht hat, muß die Narrheit selbst, nicht die Person des Narren, den man bessern will, lächerlich gemacht werden. Man muß sich so gar in Acht nehmen, daß er sich nicht gleich persönlich getroffen glaube; er muß erst brav mitlachen, und erst am Ende muß man ihm sagen:

— Quid rides? mutato nomine de te
Fabula narratur.

Ueberhaupt aber muß man um Menschen von Thorheiten zu heilen, oder dafür zu warnen, nie ganz verworfene und grobe Narren auf die Bühne bringen. Sie sind unheilbar und gehören ins Tollhaus; für andre sind sie unschädlich, weil sie nicht ansteken. Kein Mensch, der noch einigen Verstand hat, glaubt sich in dem Falle zu finden, äußerst lächerlich zu seyn, oder zu werden. Er macht also keine Anwendung auf sich, wenn ihm gar zu grobe Narrheiten vorgehalten werden. Man muß da eben so behutsam verfahren, wie bey den Drohungen mit den Strafen der Vergehungen. Einen Menschen der noch Empfindung von Ehre hat, kann man nicht durch Galgen und Rad schrecken, sie liegen außer seinem Kreis; und so ist auch das Tollhaus keine Warnung, die man verständigen Menschen geben könnte. Wer in Molieres Tartüffe, oder Harpagon sich selbst erkennt, wird dadurch nicht gebessert; denn er hat alle Scham bereits verlohren; ein feinerer Tartüffe und Harpagon aber, wendet dieses grobe Lächerliche nicht auf sich an.

Darum soll der comische Dichter, der die Menschen von Thorheiten befreyen, oder sie dafür warnen will, sowol in der Wahl des Lächerlichen, als in der Schilderung desselben vorsichtig seyn. Er soll uns nicht grobe Narrheiten, die wir selbst auch hinlänglich bemerken, sondern unsre eigene Thorheiten, die wir aus Unachtsamkeit, oder aus Mangel des Scharfsinns nicht bemerkt haben, lebhaft fühlen lassen, um uns davon zu heilen. Entdeket er ausgebreitete Thorheiten, die wir übersehen könnten, die wir noch nicht haben, aber vielleicht annehmen würden, so warne er uns bey Zeiten dafür; vor groben Narrheiten halten wir uns durch uns selbst schon genug verwahret.

Hier ist leicht zu sehen, daß nur die scharfsinnigsten Köpfe, die viel weiter, als andre, auch nicht unverständige Menschen, sehen, zu diesem Werk aufgelegt sind. Wer nicht über alle andre Menschen weg sieht, muß sich daran nicht wagen. Daher kommt es, daß comische Dichter dieser Art, so sehr selten sind. Wo es auf bloße Belustigung ankommt, wovon vorher gesprochen worden, da hat es so viel nicht auf sich; eine gute comische Laune ist dazu hinlänglich, wiewol auch diese schon eine ziemlich seltene Gab ist. Aber hier muß noch allgemeine, überwiegende Beurtheilung der Menschen und Sitten dazu kommen. Wir erinnern dieses, um junge comische Dichter zu warnen, daß sie sich nicht zu früh in dieses Feld wagen; sie mögen erst versuchen uns zu belustigen; aber ehe sie uns vom Lächerlichen zu heilen versuchen, müssen sie sehr gewiß seyn, nicht, daß sie gemeine Narren, sondern auch klügere Menschen, übersehen. Dazu gehört eine ungemeine Kenntnis der Menschen und der Welt, von den tiefsten Einsichten der Philosophie unterstüzet. Die aber diese Kenntnis und Einsicht durch langes beobachten und scharfes Nachdenken erlanget haben, besizen

(†) S. Reflexions philosophiques sur l'utilité de la poesie dramatique, in den Memoires der Preuß. Academie der Wissenschaften für das Jahr 1760. S. 337 u. f. f.

fizen denn selten noch die comische Laune den Gebrauch davon zu machen.

Dieser Schwierigkeit ist es noch mehr zuzuschreiben, als dem Mangel an Thorheiten, wie einige glauben, daß die deutsche Schaubühne noch so wenig gutes in dieser Art aufzuweisen hat. Es ist wahr, daß Deutschland blos zur Belustigung weniger comische Originale hat, als andre Länder, wo man freyer lebt und sich weniger nach andern umsieht, um es so zu machen, wie sie. Der Deutsche scheuhet sich ungeschikt zu scheinen, und hat nicht Muth genug sich ganz seinem Gutdünken zu überlassen; darum ist er weniger Original, als mancher andrer. Aber an Vorurtheilen und Thorheiten fehlet es ihm wahrlich nicht. Non deest materia, sed artifex. Es fehlet uns an Geistern, die von einer gewissen Höhe auf uns herabsehen, und dann Lust und Laune genug hätten, sich mit uns abzugeben, und uns das Lächerliche, das sie entdekt haben, vorzuzeichnen. Wieland steht hoch genug um seine Nation zu übersehen, und auch an Laune fehlet es ihm nicht. Aber er hält den Spiegel so hoch, daß nur die, die das schärfste Gesicht haben, deutlich darin sehen: man muß schon über die gemeinen Thorheiten weit weg seyn, um sich von ihm von verstekteren heilen zu lassen. Lessing scheinet einen stärkern Hang zur tragischen Muse zu haben; und sein Lachen zieht meistentheils ins bittere. Liscow würde der comischen Bühne in dieser Art große Dienste geleistet haben, wenn er sich dieses vorgenommen hätte.

Die Behandlung dieser Gattung scheinet einer der schweeresten Theile der Kunst zu seyn. Die größte Sorgfalt muß auf die Wahrscheinlichkeit gewendet werden; denn der Zwek wird nothwendig verfehlt, so bald der Zuhörer glaubt, daß es solche Narren, wie man ihm vorstellt, nicht gebe. Zugleich aber muß das Ungereimte darin völlig hervorstechen. Es wäre vielleicht nicht unmöglich die verschiedenen Arten hiebey zu verfahren, aus einander zu setzen. Im Grunde müssen sie mit den verschiedenen Arten den Irrthum zu wiederlegen übereinkommen: die Thorheit ist ein Irrthum, dessen Wiederspruch an den Tag zu bringen ist. Wollte sich hier jemand die Mühe nehmen, die Aristoteles genommen, da er seinen Elenchus geschrieben hat; so würden wir alle mögliche Arten das Lächerliche völlig einleuchtend zu machen, erkennen können. Vielleicht ist es nicht ganz ohne Nuzen, nur ein Paar Beyspiele davon anzuführen.

Eine Art zu wiederlegen ist die, da man den falschen Saz als wahr annimmt, und durch daraus gezogene wichtige Folgen, davon die lezte offenbar ungereimt ist, die Falschheit desselben zeiget. Gerade so kann man bisweilen verfahren, um die Thorheit in ein lächerliches Licht zu setzen. So würde das bekannte Gespräch zwischen dem Pyrrhus und Cineas eine schöne Scene in einer Comödie ausmachen. Dieser wollte dem Pyrrhus seine Thorheit die Römer zu bekriegen, fühlen machen.

Cineas. Die Römer sollen ein sehr kriegerisches Volk seyn — doch wir werden sie besiegen. Aber zu was soll uns denn der Sieg helfen, den die Götter uns verleihen werden?

Pyrr. Das versteht sich von selbst. Haben wir uns einmal die Römer unterworfen, so wird uns in ganz Italien niemand mehr wiederstehen, weder Grieche noch Barbar. Also werden wir Meister von ganz Italien seyn.

Cin. Gut, und wenn wir nun ganz Italien werden erobert haben, was werden wir denn thun?

Pyrr. Siehst du nicht, daß wir alsdenn auch Sicilien haben können? Was sollt' uns nun hindern, diese glükliche und volkreiche Insel zu erobern.

Cin. Das läßt sich wol hören. Es ist so izt alles da in Unordnuug, nachdem Agathokles Tod ist. — Dieses soll also denn das End' unsrer Eroberung seyn?

Pyrr. Du überlegest die Sachen nicht, Cineas. Dies alles soll nur ein Vorspiel grösserer Unternehmungen seyn. Wer sollte, wenn er einmal Italien und Sicilien hat, nicht nach dem so nahe liegenden Afrika und Carthago Lust bekommen? — Hast du nicht gesehen, daß Agathokles, der doch mit so wenig Schiffen, und nur, wie verstohlner Weise aus Sicilien dahin geseegelt war, sich beynahe davon Meister gemacht hat. Wer wird denn uns, da wir eine so große Macht haben, Wiederstand thun?

Cin. Kein Mensch. Denn können wir auch wieder zurükkehren, Macedonien wieder einnehmen, und über alle Griechen herrschen. Das ist

ist sicher. Aber was werden wir denn zulezt, nach allen diesen Siegen und Eroberungen thun?

Pyrr. (lächend.) Mein guter Cineas! denn wollen wir recht ruhig leben; täglich Gastereyen und Lustbarkeiten anstellen, und recht lustig seyn.

Cin. Was hindert uns denn dieses gleich izt zu thun? Warum sollen wir mit so viel Arbeit, mit so viel Gefahr, mit so viel Blutvergießen etwas in der Ferne suchen, was schon izt in unsrer Gewalt ist, da wir würklich alles besizen, was zu jenem lustigen Leben nöthig ist?

Auf eine ähnliche Weise kann man auch andre Arten der Wiederlegung anwenden, das Lächerliche herauszubringen; wovon die Induktion, oder Anführung ähnlicher Fälle keine der geringsten ist. Man könnte eine Art von Topik geben, die alle Mittel enthielte, das Lächerliche in helles Licht zu sezen; doch müßte allemal der Scharfsinn und die comische Laune beym Gebrauch derselben vorausgesezt werden. Denn ohne Genie lernt man die Kunst zu spotten, so wenig als andre Künste. Cicero wünschte ein System dieser Kunst zu haben; ob er gleich wol sah, daß die Natur das beste dabey thun müßte. (†)

Wiewol die Comödie die vorzüglichste Gelegenheit hat, dieses Lächerliche anzuwenden, so kann es in allen andern Arten auch gut gebraucht werden; in allen Dichtungsarten; im Gespräch, welche Art Lucian vorzüglich geliebt; im Sinngedicht. Daß es auch in den zeichnenden Künsten angehe, kann man am deutlichsten aus Hogarths Werken, besonders aus seinen Zeichnungen zum Hudibras sehen. Dem Redner kann es höchst vortheilhaft seyn: wenn er seine Gegner lächerlich zu machen weiß, so hat er seine Sache meist gewonnen; denn man ist geneigt sich auf die Seite des Lachenden zu wenden. Bisweilen vertritt auch ein Wort, wodurch ein langer Beweis der Gegenparthey lächerlich gemacht wird, die Stelle der gründlichsten Wiederlegung.

Einen sehr großen Nuzen hat die Kunst, fein über Thorheiten zu spotten, auch im gemeinen Leben; nicht nur um sich gegen Narren in Sicherheit zu sezen, sondern auch um die Menschen von Thorheiten und Vorurtheilen zu reinigen. Es ist ein wahres Glük unter seinen Bekannten einen zu haben, dem keine Thorheit entgeht, und der sie auf eine feine und nicht beleidigende Art, fühlbar zu machen weiß. So wie der Umgang mit dem schönen Geschlechte die Männer höflicher und gefälliger macht, und sie von der ihrem Geschlecht anklebenden Rauhigkeit reiniget; so dienet auch der Umgang mit feinen Spöttern, uns von Thorheiten zu befreyen.

Aber es wäre zu wünschen, daß diese Gabe zu spotten nur redlichen Menschen zu theil würde; weil leicht ein großer Mißbrauch davon gemacht wird. Rousseau hat Molieren mit Recht vorgeworfen, daß er oft einen unsittlichen Gebrauch davon gemacht habe; und wer kennet nicht berühmte Spötter, die verehrungswürdige Gegenstände lächerlich zu machen suchen? Vergeblich hat der berühmte Graf Schaftesbüry sich bemüht die Welt zu bereden, daß das Lächerliche, das man Wahrheit und Verdienst anzuhängen sucht, nicht darauf hafte; sondern vielmehr ein Probierstein desselben sey. (††) Die Erfahrung lehret das Gegentheil. Cicero merkt irgendwo an, daß er so viel über jemand gelacht habe, daß er beynahe selbst darüber zum Narren worden sey. (†††) Um so viel leichter ist es, wenn man ofte versucht, sich etwas von der lächerlichen Seite vorzustellen, es zulezt lächerlich zu finden. Man hat ja Beyspiele genung, daß aus Scherz Ernst wird. Also ist es doch immer gefährlich, in Dingen, die man verehren soll, etwas Lächerliches zu suchen. Mancher, der gewohnt ist, die possenhafte Aeneis des Scarrons zu lesen, wird schweerlich die Aeneis selbst mit dem Ernste lesen können, den er sonst dabey würde gehabt haben.

Wir haben noch die dritte Anwendung des Lächerlichen zu betrachten, da es zur Züchtigung der Boßheit gebraucht wird. Cicero hat diese wichtige Anwendung des Lächerlichen verkannt; er sagt ausdrüklich, man müsse Missethäter härter, als mit Spott bestrafen. (††††) Aber dieses geht nicht allemal an. Es giebt Bösewichte, die über die Geseze erhaben sind; andre sind eine Pest der menschlichen Gesellschaft, und wissen ihre Boßheit so listig auszu-

(†) Cujus utinam artem aliquam haberemus! sed domina natura est. De Oratore Lib. II.

(††) Essay onthe freedom of Wit and Humor.

(†††) Adeo illum risi, ut pene sim factus ille.

(††††) Facinorosos majori quadam vi quam ridiculi vulnerari volunt. De Orat. L. II.

zuüben, daß man die Geseze gegen sie gar nicht brauchen kann. Diese können nur mit der Geisel des Spötters gezüchtiget werden; es ist die einzige Art sich an ihnen zu rächen. Bessern kann man sich nicht dadurch; dieses ist auch nicht die Absicht des Spötters, er will ihnen nur wehe thun; und er thut wol daran. Denn kann doch noch das gute daraus erfolgen, daß der Bösewicht in allgemeine Verachtung kommt, die ihm in fernerer Ausübung seiner Boßheit doch große Hindernisse in dem Weg legen kann. Wer in allgemeiner Verachtung steht, ist selten fürchterlich.

Wer unternihmt einen großen Missethäter, dem man durch die Geseze nicht beykommen kann, verächtlich zu machen, hat auch nicht nöthig in seinen Spöttereyen so sehr sorgfältig zu seyn. Auch der Pöbel muß seiner spotten; folglich ist alles, was ihn beschimpfen kann, gut gegen ihn. Können feinere Köpfe nicht lachen, wann Tartüffe sich in seiner verliebten Tollheit so grob hintergehen läßt; so sehen sie es doch gerne, daß der Pöbel darüber lacht. Auch die unwahrscheinlichste Narrheit, der man ihn beschuldiget, kann gute Würkung thun. Aristophanes beschuldiget den Sokrates in seinen Wolken so viel grober Narrheiten, daß kein Verständiger darüber wird gelacht haben; aber manchem einfältigen Manne mag der Philosoph dadurch verächtlich worden seyn.

Die sogenannte alte Comödie in Athen, gab den Dichtern Gelegenheit das Lächerliche zu diesem Gebrauch anzuwenden. Vielleicht war nie ein Mensch in dieser Art Spötterey geschickter, als Aristophanes. Unsre heutigen Staatsverfassungen haben diesen Gebrauch entweder völlig, oder doch größtentheils gehemmet. Hievon aber wird an einem andern Orte gesprochen werden. (*)

(*) S. Satyre.

Lage der Sachen.

(Schöne Künste.)

Durch die Lage der Sachen, die man auch mit dem französischen Wort Situation ausdrükt, versteht man die Beschaffenheit aller zu einer Handlung oder Begebenheit gehörigen Dinge, in einem gewissen Zeitpunkt der Handlung, in welchem man das Gegenwärtige, als eine Würkung dessen, das vorhergegangen und als eine Ursache dessen, das noch erfolgen soll, ansiehet. Wenn wir uns den Augenblik vorstellen, da Cäsar von Brutus und seinen Mitverschwornen soll umgebracht werden; in diesem Augenblik aber die Handlung als stille stehend betrachten, um jedes einzele, das dazu gehört zu bemerken; die gegenwärtigen Personen, ihre Gedanken und Empfindungen, den Ort und andre Umstände, und dieses alles auf einmal, wie in einem Grundris vor uns haben, so fassen wir die gegenwärtige Lage der Sachen.

In diesen Umständen stellt man sich etwas, das geschehen soll, vor, und hat auf einmal viel Dinge, die man als mitwürkend, oder als leidend ansieht vor Augen; die Neugierde wird gereizt; man erwartet mit Aufmerksamkeit den Erfolg von so vielen auf einmal zusammenkommenden mit- oder gegen einander würkenden Dingen. Ist die Handlung an sich selbst wichtig, und izt auf einen merkwürdigen Zeitpunkt gekommen, so befinden wir alsdenn uns selbst, als Zuschauer, in einem merkwürdigen Zustande, voll Neugierde, Würksamkeit und Erwartung. Ein solcher Zustand hat ungemein reizendes für lebhafte Gemüther, und es scheinet, daß wir das Vergnügen unsrer Existenz nie vollkommener genießen, als in solchen Umständen. Welcher Mensch könnte in einem solchen Falle ohne den bittersten Verdruß sich in der Nothwendigkeit befinden, sein Aug von der Scene wegzuwenden, ehe seine Neugierde über die Erwartungen dessen, was geschehen soll, befriediget ist?

Deswegen ist in dem Umfange der schönen Künste nichts, das uns so sehr gefällt, als merkwürdige Lagen der Sachen bey wichtigen Handlungen oder Begebenheiten. Dergleichen auszudenken, und deutlich vor Augen zu legen, ist einer der wichtigsten Talente des Künstlers. Man siehet leicht, daß das Merkwürdige einer Lage in dem nahe scheinenden und unvermeidlichen Ausbruch solcher Dinge bestehe, die lebhafte Leidenschaften erweken. Das, was wir vor uns sehen, sezt uns in Erwartung, die mit Furcht, oder Hofnung, mit Verlangen, oder Bangigkeit begleitet ist. Je mehr Leidenschaften dabey rege werden, je mehr intreßirt die Lage der Sachen. Schon Dinge, deren Erfolg uns gleichgültig ist, können sich in einer Lage befinden, die uns blos aus Neugierd sehr intreßirt. Man wünscht zu sehen, wie die Sachen, die wir verwikelt, gegen einander streitend, sehen, aus einander gehen werden.

Die Lagen, da die handelnden Personen in einem völligen Irrthum und in falschen Erwartungen sind, oder wo überhaupt etwas wiedersprechendes in den Sachen ist; wo man einen starken Contrast gewahr wird, gehören unter die Intressantesten, und können nach Beschaffenheit der Sachen sehr tragisch, oder sehr comisch seyn. Das Intressante dieser Lagen liegt vornehmlich in der Art des Wunderbaren, der entgegengesezten Dinge. Unser Gemüth ist alsdenn in der lebhaftesten Fassung, wenn alles, was zu Hervorbringung eines Zustandes erfodert wird, vorhanden zu seyn scheinet, ohne daß dieser Zustand erfolget. Wenn wir Zuschauer eines wichtigen Unternehmens sind, an dessen guten oder schlechten Erfolg wir starken Antheil nehmen; so sind wir auf das Lebhafteste in den Augenbliken intreßirt, da wir die Entscheidung der Sache für gewiß halten. Dauert dieser Zustand eine Zeitlang, oder erfolget das Gegentheil dessen, was wir erwarteten, so entsteht eine Erschütterung im Gemüthe, deren Andenken beynahe unauslöschlich bleibet. Wenn das Unternehmen auf dem Punkt ist zu gelingen oder zu mißlingen, so entsteht eine ausnehmend lebhafte Hofnung oder Furcht; fürnehmlich alsdenn, wenn wir sehen, daß die Personen, denen am meisten an einem gewissen Erfolg gelegen ist, das Gegentheil von dem thun, was sie thun sollten. Man kann sich in solchen Umständen kaum enthalten mitzureden, oder mitzuwürken. Wenn wir sehen, daß ein Mensch, das, was er am sorgfältigsten verbergen sollte, selbst verräth; wenn er gerade das Gegentheil von dem thut, was er unserm Wunsche nach thun sollte, oder wenn er sonst in einem großen und wichtigen Irrthum ist; so fühlen wir eine starke Begierde ihn zurecht zu weisen. Wenn wir sehen, daß Ulysses das Geheimnis seiner Ankunft beym Philoktet nothwendig verbergen muß, und es doch selbst verräth; so entstehet in uns eine lebhafte Besorgnis. Wir sind in der größten Verlegenheit, wenn wir die Clytemnestra bey ihrer Ankunft in Aulis so vergnügt sehen, da wir doch wissen, wie sehr sie sich betrügt; und wir fühlen ein ausnehmendes Vergnügen, wenn wir einen Bößwicht, wie Aegysth ist, über seine vermeinte Glükseeligkeit in dem Augenblik frohloken sehen, da der Dolch ihn zu ermorden, schon gezogen ist. Ueberhaupt sind solche Lagen, wo der Zuschauer die handelnden Personen über Hauptangelegenheiten im Irrthum sieht, der ihnen bald wird benommen werden, höchst intressant. Was kann die Neugierd und Erwartung lebhafter reizen, als wenn wir die Elektra beym Sophokles den Orestes, der vor ihr steht, als todt beweinen sehen, da wir wissen, daß er auf dem Punkt steht, sich erkennen zu geben?

Es giebt Lagen, die blos den Verstand und die Neugierd intreßiren, da man äußerst begierig ist zu sehen, wie die Sachen laufen werden; wie sich eine Person aus einer großen Verlegenheit heraushelfen, oder zum Zwek kommen wird; wie hier die Unschuld, dort das Verbrechen an den Tag kommen wird, wo wir gar keine Möglichkeit dazu sehen. Solche Lagen sind allemal, als sittliche oder politische Aufgaben anzusehen, deren Auflösung wir von dem Dichter zu erwarten haben. Versteht er die Kunst, sie natürlich, ohne erzwungene Maschienen, ohne Hülfe völlig unwahrscheinlicher ohngefähreer Zufälle aufzulösen, so hat er dadurch unsre Erkenntniß erweitert. Also können solche, blos für die Neugierd intressante Lagen, ihren guten Nuzen haben. Es kommen in den menschlichen Geschäften unzählige Lagen vor, wo es äußerst schweer ist, mit einiger Zuversicht eine Parthie zu nehmen. Je mehr Fälle von solchen Lagen, und deren Entwiklung uns bekannt sind, je mehr Fertigkeit müssen wir auch haben, uns selbst in ähnlichen Fällen zu entschließen. Und dieses ist einer der Vortheile, die wir aus der epischen und dramatischen Dichtkunst ziehen können, wenn nur die Dichter eben so viel Verstand und Kenntniß des Menschen, als Genie und Einbildungskraft haben.

Andre Lagen sind mehr leidenschaftlich, und dienen hauptsächlich unser Herz zu prüfen, und jede Empfindung, der es fähig ist, darin rege zu machen. Man kann sich in traurigen, fürchterlichen, verzweifelnden, auch in schmeichelhaften, hofnungsvollen, fröhlichen Lagen befinden. Alsdenn ist die ganze empfindende Seele in ihrer größten Lebhaftigkeit. Man lernet sein eigenes Herz nie besser kennen, als wenn man Gelegenheit hat, sich in Lagen zu finden, die auf das Glük des Lebens starken Einfluß haben.

Die Dichter müssen demnach keine Gelegenheit versäumen, uns, wenigstens als Zuschauer, oder Zeugen in solche Lagen zu setzen. Die epischen und dramatischen Dichter haben die besten Gelegenheiten hiezu; und müssen dieses für eine ihre wichtigsten

sten Angelegenheiten halten. Je mehr Erfahrung und Kenntnis der Welt und der Menschen der Dichter hat, je geschikter ist er dazu; denn das bloße Genie, ohne genugsame Kenntnis der Welt, ist dazu nicht hinreichend.

Hat er eine merkwürdige Lage gefunden, so muß er sich Mühe geben, uns dieselbe recht lebhaft vorzustellen: er muß wissen, unsre Aufmerksamkeit eine Zeitlang auf derselben zu erhalten. Er soll deswegen mit der Handlung nicht forteilen, bis er gewiß vermuthen kann, daß wir die Lage der Sachen völlig gefaßt haben. Er muß eine Zeitlang nichts geschehen lassen; sondern entweder durch die Personen, die bey der Handlung intreßirt sind, oder, im epischen Gedicht, durch seine Anmerkungen und Beschreibungen, uns die wahre Lage der Sachen so schildern, daß wir sie ganz übersehen. Die Regel des Horaz

Semper ad eventum festinat et in medias res,
Non secus ac notas, auditorem rapit. —

hat nicht überall statt. Bey merkwürdigen Lagen muß man nichts zur Entwiklung der Sachen geschehen lassen, bis wir den gegenwärtigen Zustand der Dinge völlig gefaßt haben.

Landschaft.

(Zeichnende Künste.)

Unter den zeichnenden Künsten behauptet der Zweyg, der uns so mancherley angenehme Aussichten auf die leblose Natur vorstellt, einen ansehnlichen Rang. Das fast allen Menschen beywohnende Wolgefallen an schönen Aussichten, scheinet schon anzuzeigen, daß die Schönheiten der Natur eine ganz nahe Beziehung auf unser Gemüth haben. Von den allgemeinen Einfluß derselben auf die Bildung des sittlichen Menschen, ist bereits anderswo gesprochen worden (*), hier ist der Ort zum Behuf dieses besondern Zweyges der Kunst, diese Sache näher zu betrachten. Die Mahler mischen zwar insgemein Vorstellungen aus der sittlichen Natur in ihre Landschaften; aber vorerst wollen wir davon blos, als von Vorstellungen aus der leblosen Natur sprechen. Denn schon als solche sind sie aller Arten der ästhetischen Kraft fähig.

(*) In dem Art. Schöne Künste.

Der Geschmak am Schönen findet nirgend so viel Befriedigung, als in der leblosen Natur. Die unendliche Mannigfaltigkeit der Farben, in die lieblichste Harmonie vereiniget, und in jeden gefälligen Ton gestimmt, reizet das Aug fast überall, wo es sich hinwendet; was nur irgend an Form und Gestalt, gefällig, reizend, oder Groß und Wunderbar seyn kann, wird da angetroffen; und doch machen in jeder Landschaft tausend verschiedene, unendlich durch einander gemischte Formen, ein Ganzes aus, darin sich alles so vereiniget, daß von der unbeschreiblichen Mannigfaltigkeit der Vorstellungen keine der andern wiederspricht, obgleich jede ihren eigenen Geist hat. Dabey lernet der Mensch zuerst fühlen, daß eine nicht blos thierische Empfindsamkeit für die erschütternden Eindrüke der gröbern Sinnen; sondern ein edleres Gefühl, das innere seines Wesens durchdringet, und eine Würksamkeit in ihm rege macht, die mit der Materie nichts gemein hat. Er lernt andre Bedürfnisse kennen, als Hunger und Durst, und die blos auf die Erhaltung der groben Materie abziehlen. Er lernt ein unsichtbares in ihm liegendes Wesen kennen, dem Ordnung, Uebereinstimmung, Mannigfaltigkeit gefallen. Die Schönheiten der leblosen Natur unterrichten den im Denken noch ungeübten Menschen, daß er kein blos irrdisches, aus bloßer Materie gebildetes Wesen sey.

Auch bestimmtere Empfindungen von sittlicher und leidenschaftlicher Art, entwikeln sich durch Betrachtung der leblosen Natur. Sie zeiget uns Scenen, wo wir das Große, das Neue, das Ausserordentliche bewundern lernen. Sie hat Gegenden, die Furcht und Schauder erweken; andre, die zur Andacht und einer feyerlichen Erhöhung des Gemüthes einladen; Scenen einer sanften Traurigkeit, oder einer erquikenden Wollust. Dichter und andächtige Eremiten, Enthusiasten von jeder Art, empfinden es und haben sich zu allen Zeiten dieselben zu Nuze gemacht. Wer fühlet nicht die fröhlichsten Regungen der Dankbarkeit, wenn er den Reichthum der Natur in fruchtbaren Gegenden vor sich verbreitet findet? Wer nicht seine Schwäche und Abhänglichkeit von höhern Kräften, wenn er die gewaltigen Massen überhangender Felsen siehet; oder das Rauschen eines mächtigen Wasserfalles, das fürchterliche Stürmen des Windes, oder der Wellen des Meeres höret; wen schrekt nicht das Heranrauschen großer Ungewitter? Oder wer fühlt nicht in allen diesen Scenen die allmächtige Kraft, die die ganze Natur regieret? Ohne Zweifel hat der ununterrichtete

Mensch die ersten Begriffe der Gottheit aus solchen Scenen geschöpft. (†)

Eine stille Gegend voll Anmuth, das sanfte Rieseln eines Bachs, und das Lispeln eines kleinen Wasserfalles; eine einsame, von Menschen unbetretene Gegend, erweket ein sanftschauerndes Gefühl der Einsamkeit und scheinet zugleich Ehrfurcht für die unsichtbare Macht, die in diesen verlassenen Orten würket, einzuflößen. Kurz jede Art des Gefühls wird durch die Scenen der Natur rege. Der Philosoph, der überall die Spuhren einer unendlichen Weißheit und Güte findet, wird überzeuget, daß diese verschiedenen Kräfte nicht ohne Absicht in die leblose Natur gelegt sind. Sie sind der erste Unterricht für den Menschen, der die Sprache der Vernunft noch nicht gelernt hat; durch ihn wird sein Gemüth allmählig gebildet, und sein Verstand erst mit schwachen und dunkelen Begriffen angefüllt, die sich hernach allmählig entwikeln und aufheitern. Also ist die aufmerksame Betrachtung der leblosen Natur der erste Schritt, den der Mensch thut, um zur Vernunft und zu einer ordentlichen Gemüthsart zu gelangen.

Die Mahlerey findet demnach in der leblosen Natur, einen nie zu erschöpfenden Stoff, vortheilhaft auf die Gemüther der Menschen zu würken, und der Landschaftmahler kann uns sehr vielfältig auf eine nüzliche Weise vergnügen; fürnehmlich, wenn er mit den höhern Kräften seiner Kunst bekannt, sittliche und leidenschaftliche Gegenstände mit den Scenen der leblosen Natur verbindet. Wer wird ohne heilsame Rührung sehen, wie ein wolthätiger Mann einen von Mördern in einer Wildniß beraubten, und hart verwundeten Menschen erquiket, ihn auf sein Pferd sezet, und wieder zu den seinigen bringet? Welcher empfindsame Mensch wird in einer ländlichen Gegend, die schon an sich das Gepräge der Einfalt und Unschuld hat, den Vergnügungen eines harmlosen Hirtenvolks ohne die seeligsten Regungen des Herzens zusehen können?

Durch eine wolausgesuchte Handlung aus dem sittlichen Leben, die der Mahler in seine Landschaft sezet, kann er ihr einen Werth geben, der sie mit den besten historischen Gemähld in einen Rang sezet. So konnte Nic. Poußin auf die Erfindung seiner arcadischen Landschaft sich eben so viel einbilden, als wenn er ein gutes historisches Stük erfunden hätte. Es ist anderswo angemerkt worden, daß zu großen Würkungen nicht allemal große Veranstaltungen gehören (*), und daß bisweilen eine an sich geringe scheinende Sache, in einem besonders vorbereiteten Gemüth, eine sehr große Würkung thut. Eine einzige Figur, wie etwa Adam, der in einer paradiesischen Gegend die Schönheit der Schöpfung bewundert, dabey durch Stellung und Gebehrden merken läßt, daß er die Gegenwart des Schöpfers selbst empfindet, könnte bey einem empfindsamen Menschen unauslöschliche Eindrüke der Anbetung des allgütigen Schöpfers hervorbringen. Schon sehr mittelmäßig gezeichnete und schlecht gestochene Vorstellungen einiger schreklichen Gegenden, die man in Reisebeschreibungen nach Grönland, oder nach Hudsons Bay antrift, erweken Schauder und Traurigkeit; zu welcher Stärke würden diese Empfindungen nicht steigen, und was für großen Nachdruk würden sie nicht gewissen sittlichen Vorstellungen geben, wenn sie mit den eigentlichsten Farben der Natur gemahlt und mit einer historischen, sich dazu schikenden Vorstellung staffirt wären? Und hieraus kann man sich leicht überzeugen, daß auch die Landschaft der größten Würkung, die man von den Werken der Kunst immer erwarten kann, fähig sey, wenn sie nur von rechten Meister-Händen behandelt wird. Es giebt, wie ein großer Kenner richtig anmerket, (†) Landschaften vom jüngern

(*) S. Art. Lied

(†) Man kann ohne Gottlosigkeit wenigstens von mehrern Völkern mit den Petronius sagen:

Primos in orbe Deos fecit timor.

Alle Völker der Erde haben es gefühlet, daß eine höhere Macht über die Natur herrscht. Nun ist es gegen alle historische Wahrscheinlichkeit, daß diese Begriffe sich durch eine unmittelbare Offenbarung auf dem ganzen Erdboden ausgebreitet haben; also sind sie wenigstens bey einigen Völkern ohne Offenbarung vorhanden. Von diesen scheinet die Vermuthung des Dichters gegründet. Man wird sich nun so viel weniger darüber wundern, wenn man bedenket, daß dieses das gemeine Schiksal der größten Wahrheiten ist. Erst entdeket man sie als schwache Muthmaßungen, durch eine Art des Gefühls; nach und nach werden sie durch aufmerksameres Beobachten bestätiget, und zulezt durch tiefere Einsichten derer, die weiter, als andre sehen, aus unumstößlichen Grundsäzen erwiesen.

(†) Der Hr. von Hagedorn in s. Betrachtungen über die Mahlerey. S. 335.

gern Poußin, von Salvator Rosa, von Everdingen, die etwas so großes haben, daß sie Bewundrung und einen Schauder erweken, die der Würkung des Erhabenen ganz nahe kommen.

Diese Betrachtungen können uns die Grundsäze zur Beurtheilung der innern Vollkommenheit der Landschaft an die Hand geben, die von dem Werth des gemahlten Gegenstandes herkommt. Wie jedes historische Gemähld in seiner Art gut ist, wenn es eine Scene aus der sittlichen Welt vorstellt, die auf eine merklich lebhafte Weise heilsame Empfindungen erweket, und sittliche Begriffe nachdrüklich in uns veranlaßet, oder erneuert; so ist auch die Landschaft in ihrer Art gut, die ähnliche Scenen der leblosen Natür vorstellt; fürnehmlich alsdenn, wenn dieselben noch mit übereinstimmenden Gegenständen aus der sittlichen Welt erhöhet werden. Wie man in der menschlichen Bildung nicht blos todte Formen verschiedentlich abgeändert, und in ein gefälliges Ebenmaas angeordnet, siehet, sondern innere Kräfte, eine nach Grundsäzen handelnde, und von verschiedenen Neigungen belebte Seel' empfindet; so muß man auch in der Landschaft mehr als todten Stoff sehen. Es muß etwas darin seyn, das nicht blos dem Auge schmeichelt, sondern Gedanken erweket, Neigungen rege macht, und Empfindungen hervorloket; denn eben in dieser Absicht hat die Natur die rohe Materie mit so mannigfaltigen Farben und Formen bekleidet, aus denen eine zwar stumme, aber empfindsamen Seelen doch verständliche Sprach entsteht, in welcher sie den Menschen unterrichtet, und bildet. Einige Wörter dieser Sprache müssen wir in jeder Landschaft lesen, wenn wir ihr einen Werth beylegen sollen. Sollte der Mensch, dem Himmel und Erde, wie um die Wette sich bemühen, sein Wesen zu erheben, und seine Seele zu erheitern; sollt er sich enthalten können, bey dem allgemeinen lieblichen Lächeln der Natur empfindlich zu seyn? Sollten wilde Leidenschaften an seiner Brust nagen können, da vor ihm alles Ruhe und Friede haucht, und aus jedem Busch liebliche Gesänge in sein Ohr kommen (†)? An solchen redenden Scenen ist die Natur unerschöpflich, und der Landschaftmahler muß sie für uns aufsuchen. Bald muß er uns zu betrachtenden Ernst einladen, bald zur Fröhlichkeit ermuntern: izt aus dem Getümmel der Welt in die Einsamkeit loken, denn uns einer schläfrigen Trägheit entziehen, und durch die allgemeine Würksamkeit der immer beschäftigten Natur, zum Mitwürken für das allgemeine Beste anspornen. Der Mahler, dem die Sprache der Natur nicht verständlich ist, der uns blos durch Mannigfaltigkeit der Farben und Formen ergözen will, kennet die Kraft seiner Kunst nicht. Wann er nicht wie Haller, Thomson und Kleist, durch die Betrachtung der Natur in alle Gegenden der sittlichen Welt geführt wird, so richtet er durch Zeichnung und Farben nichts aus.

Hat er aber Verstand und Empfindung genug, den Geist und die Seele, der vor ihm liegenden Materie zu empfinden, so wird er ohne Mühe, um sie auch uns desto lebhafter fühlen zu lassen, sittliche Gegenstände seiner eigenen Erfindung einmischen können. Es ist in dem ganzen Umfange der Künste kein weiteres Feld, Talente, Kenntnis und Empfindung mannigfaltiger anzuwenden, als hier. Ich wünschte es zu erleben, daß die Kupferstecherkunst von der Mahlerey unterstüzet, nach der Art der Aberlischen Landschaften (††), den Liebhabern der Kunst das mannigfaltige Genie der Natur aus jedem Himmelsstrich, in ausgesuchten Scenen vor Augen legte. So könnte man alles, was die leblose Natur unterrichtendes und rührendes hat, aus allen Theilen der Welt in ein Zimmer zusammenbringen. Würde man noch jeder Landschaft Auftritte aus der thierischen und sittlichen Welt, die sich dazu schiken, beyfügen, so würde eine solche Sammlung für den Verstand und das Gemüth eine höchst nüzliche Schule des Unterrichts seyn. Das Merkwürdigste von dem Genie, der Lebensart, den Geschäften und den Sitten

(†) When Heaven and Earth, as if contending, vye
To raise his Being, and serene his soul;
Can he forbear to join the general Smile.
Of Nature? Can fierce passions vex his Breast
While every Gale is Peace, and every Grove
Is Melody? — Thomsons spring. vs. 861 f. f.

(††) Hr. Aberli ein schweizerischer Landschaftmahler, der in Bern lebt, giebt seit einiger Zeit Landschaften heraus, darin das vornehmste der Zeichnung, zum Theil blos in flüchtigen Umrissen in Kupfer geäzt, das übrige mit Wasserfarben ausgeführt ist. Ein sehr glüklicher Einfall der die Aufmunterung der Liebhaber, und das fernere Nachdenken des Künstlers vorzüglich verdienet.

ten aller Völker des Erdbodens; jede empfindsame Scene der menschlichen Natur, könnte da auf die rührendste Art vorgestellt werden. Die, deren Geschäft es ist, gemeinnüzige Einrichtungen zu veranstalten, oder doch den Grund dazu zu legen, könnten der gesitteten Welt einen ausnehmenden Dienst erweisen, wenn sie es darauf anlegten, daß man nach und nach eine solche Sammlung von Landschaften bekäme, die ohne Zweifel die fürtreflichste Methode an die Hand geben würde, die Menschen über alles, was sie zur Entwiklung der Vernunft, und zur Bildung des Gemüthes zu wissen und zu empfinden haben, zu unterrichten. Dieses würde ein wahrer Orbis pictus seyn, der der Jugend und dem reiferen Alter, alle nüzliche Grundbegriffe geben und jede Sayte des Gemüths zu ihrem richtigen Ton stimmen könnte.

Zur äußern Vollkommenheit einer Landschaft, die eigentlich von der Kunst herrühret, wird alles erfordert, was der Geschmak feines, und die Kunst schweeres hat. Ein großer Landschaftmahler muß bald jedes Talent aller Mahler in andern Arten in sich vereinigen. Der Hr. von Hagedorn führet deswegen dem Landschaftmahler die Beyspiele eines Swaneveldts und Laireſſe zu Gemüthe. Dieser, der einen ansehnlichen Rang unter den Historienmahlern behauptet, hat beynahe den wichtigsten Theil seiner Untersuchungen auf die Landschaft angewendet; und dieses kann man auch von Leonh. da Vinci sagen. Vielleicht ist es nicht ganz ohne Nuzen, wenn wir die Hauptpunkte, worauf der Künstler seine Aufmerksamkeit bey der Arbeit zu richten hat, hier anzeigen.

Vor allen Dingen muß der Mahler, wenn er eine Landschaft oder einzele Gegend angetroffen hat, die ihm einen Charakter zu haben scheinet, der sie der Abbildung werth macht, darauf befließen seyn, daß er sie von den herumliegenden Dingen gehörig absondere, daß er sie zu einem Ganzen mache, dem nichts fehlet, und das durch nichts überflüßiges verunstaltet wird. (*) Man trift sehr selten Aussichten, oder Gegenden an, wo man nicht in dieser Absicht etwas hinzuzusezen, oder wegzulassen hätte. Zwar geht es sehr selten an, die Landschaft so vollkommen, wie eine Insel von den umliegenden Gegenden abzusondern, und dieses ist auch nicht nothwendig, wenn nur darin nichts hervorsticht, das man nur halb sieht, und das die Aufmerksamkeit von dem vorhandenen auf etwas abzieht, das nicht da ist; denn dieses würde Mangel anzeigen. Vorgründe sind allemal Theile eines größern Ganzen, und doch verlanget das Aug nicht das fehlende zu sehen, weil die Aufmerksamkeit sich nicht darauf verweilet, sondern davon als von einer Nebensach zur Hauptsach eilet. Die Vorstellung des Ganzen zu befördern ist es nothwendig, daß in jeder Landschaft eine einzige Hauptstelle sey, auf der die der Vorstellung wesentlichen Dinge, wie in einem Mittelpunkt vereiniget seyen: von dem was gegen den Rand des Gemähldes kommt, muß nichts so hervorstechen, daß das Aug dahin gezogen werden könnte. Sollte in der Natur etwas dieser Art da seyn, so muß es weggelassen, oder durch etwas gleichgültiges bedekt werden. Landschaften, dergleichen man nicht selten, und auch von guten Meistern sieht, die einen weiten Strich Landes vorstellen, worauf alles gleich schön und intressant ist; die deswegen in viel kleine Stüke könnten verschnitten werden, davon jedes so gut eine Landschaft wär, als das Ganze, können nie eine große Würkung thun.

(*) S. Ganz. Th. S. 420.

Zu der Vollkommenheit des Ganzen trägt nicht wenig bey, daß die ganze Landschaft in Ansehung des Hellen und Dunkeln nur aus zwey Hauptmassen bestehe, davon die eine hell und die andre dunkel sey. Wenn man so weit davon wegtritt, daß man nichts mehr von den Gegenständen erkennet; so müssen die zwey Massen gut in das Aug fallen, und so gebaut seyn, daß sie keine starke hervorstehende Spizen haben, sondern beyde sich der Rundung nähern. Diese Proben halten fast alle Landschaften des Phil. Wowermans aus. Siehet man von weitem mehrere helle und dunkele Stellen, wie Fleken auf dem Gemählde zerstreut, und laufen diese Fleken in Spizen aus; so kann die Landschaft auch in der Nähe nicht gefallen.

Auf das einfallende Licht kommt in diesem Stük fast alles an. Dieselbe Landschaft, die zu einer Stunde des Tages, und bey einer gewissen Beschaffenheit des Himmels oder der Luft, völlig matt ist, und viele zerstreute Massen sehen läßt, die das Aug nicht zusammenfaßt, kann zu einer andern Stunde fürtreflich ins Aug fallen. Es wäre zu wünschen, daß ein geschikter Landschaftmahler eine solche Gegend bey zwanzigerley Licht und Himmel, aber immer aus demselben Gesichtspunkt entwürfe, und flüchtige

flüchtige Zeichnungen, aber mit richtiger Anlage des Colorits herausgäbe. Eine solche Folge von Blättern würde für angehende Landschaftmahler höchst nüzlich seyn; denn daraus könnten sie am besten, den großen Einfluß des einfallenden Lichts kennen lernen.

Was über das besondere der Zeichnung und des ausgeführten Colorits anzumerken ist, könnte in einer einzigen Regel vorgetragen werden; aber das beste Genie hat das ganze Leben eines Menschen nöthig, um alles zu lernen, was diese einzige Regel fodert. In Zeichnung und Farbe, muß alles so natürlich seyn, daß das Aug völlig getäuscht wird, und nicht eine gemahlte, sondern würkliche Landschaft zu sehen glaubt; man muß Wärme und Kälte, frische, erquikende, und schwüle niederdrükende Luft, zu empfinden glauben; man muß den rieselnden Bach, oder den rauschenden Strohm, nicht nur würklich zu sehen, sondern auch zu hören glauben; das Harte des steinigten Bodens, und das Weiche des Mooses einigermaaßen von Ferne fühlen; kurz jeder Gegenstand muß nach Maaßgebung seiner Entfernung und Erleuchtung so gezeichnet und gemahlt seyn, daß nicht nur das Aug ihn erkennet, sondern auch den übrigen Sinnen die Versicherung giebt, sie würden ihn so, wie in der Natur empfinden. Dieses ist der höchste Grad der vollkommenen Bearbeitung, den selbst die größten Meister, nicht allemal erreicht haben. Dazu wird außer dem Genie ein ausnehmend fleißiges Studiren erfodert.

Vor allen zum Studiren gehörigen Dingen, muß der Landschaftmahler die Perspektiv so vollkommen, wie der Rechenmeister sein Einmaleins besizen. Es ist höchlich zu bedauern, daß auch gute Künstler, die aus den Landschaften ihr Hauptwerk machen, dieses Studium verabsäumen, ohne welches schlechterdings keine Landschaft vollkommen seyn kann. Die würkliche Zeichnung nach der Natur macht die Kenntnis der Perspektiv nicht überflüßig. Es geschieht höchst selten, daß eine Landschaft ganz, ohne daß etwas wegzulassen, oder hinzuzusezen wäre, dem Mahler dienen könnte; dazu aber muß er nothwendig die Perspektiv verstehen, und wenn er auch nur einen Baum hinsezen wollte. Und wäre sein Augenmaaß noch so richtig, so wird er im Nachzeichnen der Natur gewiß Fehler begehen, bald in der Richtung der Linien, bald in der Größe: in diesem Fall aber, wird die Täuschung nie vollkommen seyn. Denn obgleich der, welcher die gemahlte Landschaft siehet, nichts von der Perspektiv versteht, ob er gleich die Fehler nicht erkennet, so fühlt er sie; so wie der, welcher nichts von der Harmonie der Töne weiß, empfindet, was ein reiner oder unreiner Ton ist. Die genaue Beobachtung der Perspektiv ist so wichtig, daß sie allein beynahe hinreichend ist, die Täuschung zu bewürken. Ich habe perspektivische Zeichnungen gesehen, die durch bloße Umrisse, ohne Licht und Schatten, ohne Farben, mir beynahe die Natur selbst empfinden ließen. Die Verabsäumung dieses so wichtigen Theils der Kunst, wär izt um so viel weniger zu verzeihen, da man nun, besonders nach dem was Hr. Lambert zu Erleichterung der Perspektiv gethan hat, (*) in wenigen Monaten, die ganze Kunst lernen kann.

(*) S. Perspektiv.

In Ansehung der freyen Zeichnung, stehen nicht wenige in dem Vorurtheil, daß der Landschaftmahler eben kein Raphael seyn dürfe. Aber diese bedenken nicht, was für ein durchdringendes Aug, was für eine Meisterhand erfodert werde, von so unzähligen Gegenständen, als die leblose Natur allein darbiethet, jedem seine eigenthümliche Form und seinen Charakter zu geben; besonders, da dieses eigenthümliche meistentheils aus solchen Modificationen der Form besteht, die sich blos empfinden, aber nie deutlich erkennen lassen. Was gehöret nicht dazu, nur jedem Baume den eigentlichen Charakter seiner Art zu geben, daß man ihn auch in der Ferne erkennet? Aber der Landschaftmahler arbeitet selten, ohne sittliche Handlung vorzustellen: je mehr er da von Raphaels Talenten hat, je glüklicher wird er seyn. Selten bringet er uns seine Figuren so nahe ans Auge, daß wir den Charakter und die gegenwärtigen Gedanken der Personen in ihren Gesichtern lesen könnten: aber desto schwerer wird es ihm eben dieses durch Stellung und Gebehrden anzuzeigen. Nur ein vorzügliches Genie kann dieses erreichen; da hier keine Regel und kein Ausmessen der Verhältnisse statt haben kann: aber das Genie muß durch unermüdetes Studium und tägliche Zeichnung aller Gattung natürlicher Formen, recht ausgebildet werden.

Von allen Geheimnissen des Colorits, dürf dem Landschaftmahler keines unbekannt seyn; weil erst dadurch jeder Theil der Landschaft sein wahres Leben bekommt. Wichtiger ist hier, als in allen andern Gattungen der beste Ton, und die vollkommenste Harmonie der Farben. Jede Jahreszeit und selbst jede Tageszeit hat ihren eigenen Ton, der ungemein viel

viel zu der Schönheit des Ganzen beyträgt. Der helle, erquikende Ton, muß im Frühling, der sanfte, duftige, im Herbst studirt werden. Wer sich aber in der Kunst der Harmonie prüfen will, der mahle Frühlingslandschaften; denn in diesen ist sie am schweeresten zu erreichen. (*)

(*) S. Ton Luftperspektiv.

Des-Piles, dem auch der Hr. von Hagedorn zu folgen scheinet, theilet die Landschaft in zwey Gattungen ein, die heroische und die Hirtenstüke; aber es giebt eine Mittelgattung, die zu keiner der vorhergehenden kann gerechnet werden, da sie hauptsächlich Scenen aus dem Geschäfte-treibenden bürgerlichen Leben vorstellt, wie die Seehäfen des Lingelbachs und des Vernets. Man muß sowol von dem leblosen, als dem sittlichen Inhalt der Landschaft, die Bestimmung ihrer Gattung hernehmen. Nach jenem hat man zwey Arten, die gesperrten Landschaften, wie der Hr. von Hagedorn sie nennt, und die wir anderswo Gegenden nennen, und die offenen Landschaften von freyer Aussicht in entfernte Gegenden. In Ansehung der Staffirung, oder der aus der thierischen und sittlichen Natur mit der Landschaft verbundenen Scenen, entstehen vielerley Arten, durch deren nähere Bestimmung die Theorie der Kunst wenig gewinnen würde. Denn was hierüber dem Künstler zu genauerer Ueberlegung zu empfehlen ist, kann in eine allgemeine Maxime zusammengefaßt werden. Was dem leblosen Stoff aus der thierischen und sittlichen Natur eingemischt wird, muß eine natürliche Verbindung damit haben, und beydes muß sich gegenseitig unterstüzen und heben. Eine Wildnis erträgt nicht jeden Gegenstand, der sich in eine angebaute Gegend schikte. Ein Künstler von empfindsamer Seele, den eine Gegend, oder ausgebreitete Landschaft gerührt hat, wird leichte die Gattung der ästhetischen Kraft, die vorzüglich in derselben liegt, unterscheiden. Hat er denn eine reiche Einbildungskraft, Kenntnis der Welt und der Menschen, so werden ihm Gegenstände genug einfallen, die das Gemüth mit Kräften derselben Art angreifen. In einer finstern unangenehmen Wildnis, wird er einen menschenscheuhen Fantasten; und in einer angenehmen schönen Wildnis, lieber einen ehrwürdigen Einsiedler wohnen lassen, der die Welt verlassen hat, um der Ruhe zu genießen. Bisweilen liegt in dem leblosen Stoff erstaunliche Kraft die Empfindungen zu verstärken. So wie Haller, da er seine Seele zum höchsten Grad einer finstern Ernsthaftigkeit stimmen will, sich in Gedanken in eine Wildnis versezt;

> In Wälder wo kein Licht durch finstre Tannen strahlt,
> Wo sich in jedem Bild die Nacht des Grabes mahlt;

so findet auch im Gegentheil der Mahler zu einer fröhlichen oder traurigen Gegend, zu einer fruchtbaren oder dürren Landschaft, einen sittlichen oder leidenschaftlichen Gegenstand, der durch jenes verstärkt wird; wann es ihm nur nicht an dem poetischen Genie fehlet. Und wie der Dichter jedes einzele Bild, jedes Wort, in den eigentlichen Ton seines Inhalts stimmet, so muß auch der Landschaftmahler, den geringsten Gegenständen den Charakter des Ganzen zu geben wissen. Nic. Pußin und Salvator Rosa können hierin zu Mustern dienen.

Was sonst hier noch von dem verschiedenen Charakter der Landschaften und der beruhmtesten Landschaftmahler zu sagen wäre, hat der Herr von Hagedorn in seinen Betrachtungen über die Mahlerey, die in aller Liebhaber Händen sind, so fürtreflich ausgeführt, daß es unnöthig ist, hier dasselbe zu wiederholen.

Largo.
(Musik.)

Bedeutet die langsameste Bewegung des Takts, wo die Haupttöne der Melodie in feyerlicher Langsamkeit und gleichsam tief aus der Brust hergeholt, auf einander folgen. Diese Bewegung schiket sich also für Leidenschaften, die sich mit feyerlicher Langsamkeit äußern, für melancholische Traurigkeit, und etwas finstere Andacht. Um nicht langweilig zu werden, soll ein Largo nur kurz seyn, weil es nicht wol möglich ist, mit dem äußersten Grad der Aufmerksamkeit, der hiezu erfodert wird, lang anzuhalten. Die nöthige Behutsamkeit die dem Tonsezer und dem Spieler beym Adagio empfohlen worden, (*) muß hier noch sorgfältiger angewendet werden.

(*) S. Adagio

Laßiren.
(Mahlerey.)

Dieses Kunstwort ist vielleicht aus dem übel verstandenen französischen Wort glacer entstanden, und sollte glaßiren heißen; (†) beyde bedeuten eine Farbe mit

(†) Der Hr. v. Hagedorn braucht auch das Wort Glaßiren. Ich habe vielfältig von Mahlern das Wort laßiren ge-

mit einer andern durchsichtigen Farbe bedeken. Indem die untere Farbe durch die darüber liegende durchscheinet, entsteht aus beyder Vereinigung eine dritte Farbe, die ofte schöner und allemal saftiger ist, als sie seyn würde, wenn beyde schon auf der Pallette untereinander gemischt worden wären. Wenn man die Purpurfarbe mit Himmelblau laßirt, so bekommt man ein schöneres Violet, als durch die Mischung der Farben entsprungen wäre. Dieses ist also der Grund warum die Mahler bisweilen laßiren. Die untere Farbe muß stark und durchdringend, die obere, womit laßirt wird, schwach seyn, und nicht deken. Daher man zum laßiren nur solche Farben brauchen kann, die nicht körperlich genug sind, um für sich zu stehen.

Das Laßiren thut eine doppelte Würkung. Die eigenthümlichen Farben werden dadurch schöner und saftiger, daher es vorzüglich bey seidenen Gewändern gebraucht wird; und denn kann es auch dienen, ganzen Massen eine vollkommnere Harmonie zu geben. Man findet, daß einige Künstler um dieses zu erreichen, ihre Hauptparthien schon so angelegt haben, daß sie dieselben ganz mit einer sehr dünnen Farbe überlaßiren konnten. Es ist allemal nothwendig, daß der Mahler schon beym Anlegen auf das laßiren denke, um kräftige und starke Farben unter zu legen.

Laterne.

(Baukunst.)

Ein kleines auf allen Seiten offenes Thürmchen, welches bisweilen über die Oefnungen der Cupeln gesezt wird, um das Einfallen des Regens etwas abzuhalten. (*) Es scheinet, daß die Alten schon bisweilen die Oefnungen der Cupeln mit Laternen bedekt haben, deren, nach der Meinung einiger Ausleger, Vitruvius unter dem Namen Tholus gedenket. Nach andern aber, denen auch Winkelman beystimmt, wurd dieser Name der Cupel selbst gegeben; und man findet kein altes Gebäude, wo über der Cupel eine Laterne stünde. In der That scheinet sie doch der einfachen Größe der Cupel etwas zu benehmen. Wiedrig ist es einem an die Einfalt gewohnten Aug, wenn so viel neue Baumeister an die Pfeiler der Laterne gerollte Stüzen ansezen: eine in allen Absichten gothische Erfindung.

(*) S. Cupel.

Lauf, Läufe.

(Musik.)

Eine Folge melodischer Töne auf eine einzige Sylbe des Textes, die man auch mit dem Italiänischen Worte Passagie, oder mit dem Französischen Roulade nennt. Es ist wahrscheinlich, daß in den alten Zeiten auf jede Sylbe des Textes nur ein Ton, oder oder höchstens ein paar an einander geschleifte Töne gesezt worden. Doch hat schon der heil. Augustinus angemerket, daß man bey Hymnen bisweilen in solche Empfindungen komme, die keine Worte zum Ausdruk finden, und sich am natürlichsten durch unartikulirte Töne äussern; daher auch schon in alten Kirchenstüken etwas von dieser Art am Ende vorkommt. Ich habe auf der Königl. Bibliothek in Berlin in einem griechischen Gesangbuche, das im achten oder neunten Jahrhundert geschrieben scheinet, schon ziemlich lange Läufe mitten in einigen Versen bemerket.

Es ist, wie schon Rousseau angemerkt hat, ein Vorurtheil alle Läufe als unnatürlich zu verwerfen. Es giebt in den Aeusserungen der Leidenschaften gar ofte Zeitpunkte, da der Verstand keine Worte findet, das, was das Herz fühlet, auszudrüken; und eben da stehen die Läufe am rechten Orte. Aber dieses ist ein höchstverwerflicher Mißbrauch, der in den neuern Zeiten durch die Opernarien aufgekommen, und sich auch von da in die Kirchenmusik eingeschlichen hat, daß lange Läufe, ohne alle Veranlaßung des Ausdruks, ohne andre Würkung, als die Beugsamkeit der Kehle an den Tag zu legen, fast überall angebracht werden, wo sich schikliche Sylben dazu finden; daß Arien gesetzt werden, wo die Hälfte der Melodie aus Läufen besteht, deren Ende man kaum abwarten kann. Sie sollten nirgend stehen, als wo der einfache Gesang nicht hinreicht, die Empfindung auszudrüken, und wo man fühlet, daß eine Verweilung auf einer Stelle nothwendig ist. Der Tonsetzer zeiget sehr wenig Ueberlegung, der sich einbildet, er müsse überall, wo er ein langes a, oder o, antrift, einen Lauf machen. Es giebt gar viel Arien, deren Text keinen einzigen erfodert, oder zuläßt. Vornehmlich sollten blos künstliche Läufe schlechterdings aus der Kirchenmusik verbannet seyn; weil es da nicht erlaubt ist, irgend etwas zu sezen, das

hört, vermuthe aber, daß jenes das eigentliche sey, und habe hier nur deswegen das schlechtere genommen, weil dieser Artikel aus Uebereilung im 1 Th. im Art. Anlegen schon citirt ist.

das die Aufmerksamkeit von dem Inhalt auf die Kunst des Sängers abziehet.

Von dem Vortrag der Läufe findet man in Tosis Anleitung zur Singkunst, und den von Hrn. Agricola daselbst beygefügten Anmerkungen einen sehr gründlichen Unterricht.

Laune.

(Schöne Künste.)

Bedeutet eben das, was man gemeiniglich auch im Deutschen mit dem französischen Wort Humeur ausdrüket; nämlich eine Gemüthsfassung in der eine unbestimmte angenehme oder verdrießliche Empfindung so herrschend ist, daß alle Vorstellungen und Aeußerungen der Seele davon angestekt werden. Sie ist ein leidenschaftlicher Zustand, in dem die Leidenschaft nicht heftig ist, keinen bestimmten Gegenstand hat; sondern blos das Angenehme, oder Unangenehme das sie hat, über die ganze Seele verbreitet. In einer lustigen Laune sieht man alles von der ergözenden und belustigenden Seite, in einer verdrießlichen aber, ist alles verdrießlich. Wie ein von gelber Galle kranker Mensch alles gelb siehet, so erscheinet einem Menschen in guter oder übler Laune alles lustig, oder verdrießlich; seine Urtheile, Empfindungen, Handlungen, haben alsdenn etwas falsches, oder übertriebenes an sich. Von der Laune wird die Vernunft nicht so völlig, als von der heftigen Leidenschaft gehemmet; aber sie bekommt doch eine schiefe Lenkung, daß sie keinen Gegenstand in seiner wahren Gestalt, oder in seinem eigentlichen Verhältnis sieht. Menschen von lebhafter und sehr empfindsamer Gemüthsart, denen es sonst an Vernunft nicht fehlet, werden von Gegenständen, die lebhaften Eindruk auf sie machen, so ganz durchdrungen, daß sie eine Zeitlang halb aus Ueberlegung und halb aus blinder Empfindung handeln und urtheilen; und in diesem Zustande schreibet man ihnen eine Laune zu. In Absicht auf die schönen Künste ist dieser Zustand wichtig; denn die Laune vertritt nicht selten die Stelle der Begeisterung, indem sie das Gemüth des Künstlers in den Ton stimmt, der sich zu seinem Gegenstand schiket, und auch nicht selten die eigentlichsten Einfälle, Gedanken und Bilder darbiethet: facit indignatio versum. Gar ofte hat der Künstler keine Muse zum Beystand, als seine Laune. Jedes lyrische Gedicht muß von der Laune seinen Ton bekommen. Die Horazische Ode an den über See seegelnden Virgil, ist fast ganz die Würkung der verdrießlichen Laune des Dichters, der um seinen Freund besorgt ist. Alles kommt ihm gefährlicher vor, als es ist, und er schimpft in dieser Laune auf die Verwegenheit des Menschen, die diese Art zu reisen erfunden hat.

Wir beobachten den Menschen nie mit mehr Aufmerksamkeit, als wenn wir ihn in einer merklichen Laune sehen; auch ist in diesen Umständen fast alles, was wir an ihm sehen, belustigend, oder lehrreich. Was wir in seiner wahren Gestalt, und mit seinen natürlichen Farben sehen, das sieht der launige Mensch in veränderter Gestalt und in verfälschter Farbe. Es befremdet uns, daß er die Sachen nicht so sieht, wie wir; und daher nähert sich der launige Zustand dem Lächerlichen, und dienet uns zu belustigen. Lehrreich ist er für den Philosophen, der daraus erkennen lernt, auf wie vielerley seltsame Weise die Urtheile verdräht werden, und wie die wunderlichsten Trugschlüsse entstehen.

Auf der comischen Schaubühne macht die Laune der Hauptpersonen oft das Vornehmste aus. Nichts ist belustigender zu sehen und zu hören, als die Farb und der Ton, den die Laune allen Handlungen und Urtheilen der Menschen giebt; und die merkwürdigsten Gegensätze entstehen da, wo Personen von entgegengesezter Laune sich für einerley Gegenstände intreßiren, da der eine alles von der verdrießlichen, der andre von der lustigen Seite ansieht. Der Dichter hat auch nirgendwo bessere Gelegenheit, als bey solchen Contrasten, uns die gerade Richtung der Vernunft sichtbar zu machen. Die wichtigsten Beobachtungen, die der Mensch über sich selbst machen könnte, wären ohne Zweifel die, die er über den Einflus seiner Laune, auf seine Urtheile machen würde. Wir müssen uns ofte über uns selbst verwundern, daß wir zu verschiedenen Zeiten, so verschiedene Urtheile über dieselben Sachen fällen. Sie sind eine Würkung der Laune. Der comische Schauspieler kann uns dergleichen Beobachtungen erleichern.

Wer für die comische Bühne arbeiten will, muß sich in jede Art der Laune zu sezen wissen. Darin findet er das sicherste Hülfsmittel, den Zuschauer zu ergözen, und zu unterrichten. Darum ist es sein Hauptstudium die Menschen in jeder Gattung der Laune zu beobachten. Er kann es, als eine Grundmaxime annehmen, daß er gewiß nur in den Scenen recht glüklich ist, wo es ihm gelungen, sich selbst in die Laune zu sezen, die er zu schildern hat.

Auch

Auch in dem gemäßigten lyrischen Ton, besonders in Liedern, thut die Laune fast alles. Man merkt es gar bald, wenn das Gemüth des Dichters nicht in dem Ton gestimmt gewesen, den er annihmt. Wir ergözen uns an der wollüstigen Laune des Anakreons, die ihn so naiv macht; aber bey so manchen seiner deutschen Nachahmer verräth sich gar bald eine würklich wilde und ausschweifende Gemüthsart, die nichts als Ekel erwekt.

Die Reden und Handlungen, die aus Laune entstehen, gefallen allemal, wegen des sonderbaren und charakteristischen, das darin ist. Das Allgemeine und Alltägliche hat nichts, das die Aufmerksamkeit reizet; aber jede merkliche Laune hat etwas an sich, das uns gefällt, und wobey wir mit Vergnügen die Abweichungen von der ruhigen Vernunft beobachten. Die Laune ist die wahre Würze der comischen Handlung, und wer nicht launisch seyn kann, wird in diesem Fach nie etwas ausrichten; durch bloße Vernunft kann keine gute Comödie gemacht werden.

Leben.

(Mahlerey.)

Es ist in der Mahlerey der äußerste Grad der Vollkommenheit, wenn lebendige Gegenstände so gemahlt sind, daß man das Leben, die athmende Brust, die Wärme des Blutes und besonders das würklich sehende und empfindende Aug darin wahrzunehmen glaubet. Alsdenn schreibet man dem Gemähld ein Leben zu. Für die Mahlerey ist es von der höchsten Wichtigkeit, daß man auf das besondere Achtung gebe, woraus eigentlich dieses vermeinte Gefühl des Lebens entsteht. Wenn man einen Menschen in der größten Vollkommenheit in Wachs abbilden, und ihn mit den natürlichsten Farben bemahlen würde, so wäre doch schwerlich zu erwarten, daß man in der Nähe durch das Bild hinlänglich würde getäuscht werden, um es für eine lebendige Person zu halten. Es scheinet, daß der Ausdruk des Lebens von mancherley kaum nennbaren Umständen abhange.

Etwas davon muß durch die Zeichnung bewürkt werden, das übrige durch das Colorit. Der höchste Grad dessen, was man eine fließende Zeichnung nennt, kann viel dazu beytragen; weil in der Natur selbst alles, was zur Form gehöret, höchst fließend ist. Dieses kann auch bey dem besten Genie nur durch eine unermüdete und anhaltende Uebung im Zeichnen nach der Natur erhalten werden. Man empfiehlt dem Historienmahler mit Recht das Studium und Zeichnen des Antiken; sollt' er aber dabey die Natur selbst aus der Acht lassen, so wird er zwar edle, auch wol große Formen, und einen anständigen Ausdruk in seine Gewalt bekommen; aber das Leben wird er seinen Figuren nicht geben können. Man wird, wie in Poußins Gemählden nicht selten geschieht, in den Personen das Leblose des Marmors zu fühlen glauben.

Da auch die Natur, selbst da, wo sie nicht schön gezeichnet hat, doch nichts unausgeführt läßt, und selbst in den geringsten Theilen der Form etwas besonderes bestimmtes, oder individuelles hat, so muß auch der Zeichner, um sich dem Leben so viel, als möglich ist, zu nähern, nichts unausgeführet noch unbestimmt lassen. In den kleinesten Theilen, in Augen, Ohren, Haaren, Fingern, muß in den Umrissen nicht nur alles vollständig, sondern auch für jede Figur besonders bestimmt seyn. Wer nur allgemeine Gliedmaaßen zu zeichnen weiß, Augen und Finger, die nicht einem Menschen besonders zugehören, sondern das Ideal der menschlichen Augen und Finger sind; kann das Leben nicht erreichen. „Man muß, wie Mengs von Raphael sagt, sich begnügen, von dem Antiken (oder von dem Ideal) die Hauptformen zu gebrauchen, viel öfters aber in dem Leben das wählen und nachahmen, was jenem am nächsten kommt. Man muß, wie jener, erkennen, daß gewisse Gesichtsstriche auch gewisse Bedeutungen haben, und insgemein ein gewisses Temperament anzeigen; auch daß zu einem solchen Gesichte eine gewisse Art Glieder, Hände und Füße gehören." (*)

(*) Mengs Gedanken über die Schönheit S. 46. 47.

Darum thun auch die Mahler nicht wol, die sich beständig nur an einem oder an zwey Modelen im Zeichnen üben. Man sollte damit öfters abwechseln, und jedes Model so lange nachzeichnen, bis man auch die geringsten Kleinigkeiten desselben nicht nur ins Aug, sondern auch in die Hand gefaßt hat, und hernach ein anderes nehmen. Und hieraus sollten junge Mahler lernen, was für anhaltender und brennender Fleis dazu erfordert wird, dasjenige im Zeichnen zu lernen, was zur Darstellung des Lebens nothwendig ist. Das beste Zeichnungsbuch, und wär es auch von Raphael selbst, das schönste Model, und einige der ausgesuchtesten Antiken, sind nicht hinlänglich, ihn im Zeichnen festzusetzen. Wenn er

er dieses alles besizt, denn muß er erst sein Aug auf die Natur wenden. Er braucht nicht immer die Reißfeder in die Hand zu haben; aber sein Aug muß unaufhörlich beobachten, erforschen, abmessen, und jede Kleinigkeit gegen das Ganze halten. Zu dieser Uebung des Auges findet er die Gelegenheit den ganzen Tag hindurch. Noch schwerer scheinet es, durch das Colorit das würkliche Leben zu erreichen. Auch dieses hat sein Ideal, (*) das der Mahler nach der würklichen Natur abändern muß. Darum kommen die Portraitmahler dem Leben allemal näher, als die Historienmahler. Aus dieser Ursache findet man unendlich mehr Leben, auch in Vandyks Historien, als in Rubens seinen. Aber man würde vergeblich versuchen, die Zauberstriche des Pensels zu beschreiben, wodurch die Haut ihre Weichheit, das Fleisch seine duftende Wärme, das Aug seine Feuchtigkeit, und selbst seine Gedanken und Empfindungen bekommt. Vermuthlich würden Titian und Vandyk selbst nur wenig von einer Kunst die sie vorzüglich besessen, gestammelt haben. Es kommt hier, außer der allgemeinen Behandlung, einer glüklichen Anlage und einer guten Wahl der Farben, auf unbeschreibliche Kleinigkeiten an. Die kleinesten kaum merklichen Lichter, Blike und Wiederscheine, thun fast das meiste zu dem Leben. In den Werken der größten Coloristen, scheinen diese noch leichter, als in der Natur selbst zu entdeken. Die Natur ist die Originalsprache, das gemachte Bild eine Uebersetzung. Man muß hier, wie in würklichen Sprachen, die, in welche man übersezt vollkommener besizen, als die Grundsprache. Mancher Mahler entdeket in dem Colorit der Natur kräftige Kleinigkeiten, empfindet ihre Würkung, kann sie aber mit seinen Farben nicht erreichen. Da ist es gut, wenn er in den Werken der größten Meister entdeken kann, wie es ihnen gelungen ist, das darzustellen, was ihm bey Nachahmung der Natur nicht möglich war. Es kommt hier einerseits auf ein erstaunlich scharfes und empfindsames Aug, und denn auf eine, durch tausend Versuche unterrichtete und noch glükliche Hand an.

(*) S. Colorit.

Bisweilen erhält man durch Umwege, was man geradezu nicht erreichen vermag. Manche Stelle des Gemähldes, die das wahre Leben noch nicht hat, erhält es, durch die Bearbeitung einer andern Stelle. Dergleichen Beobachtungen ist man ofte dem Zufall schuldig. Also muß der Mahler bey der Arbeit des Pensels seinen Geist unaufhörlich zur Beobachtung der zufälligen Würkungen der Farben, der Lichter und Schatten, des Hellen und Dunkeln gegen einander, gespannet halten, damit ihm nichts davon entgehe. Arbeitet er in einiger Zerstreuung der Gedanken, so gelinget ihm bisweilen etwas, das er hernach mit keinem Suchen wieder nachmachen kann. Hätte er aber damals, als es ihm gelungen ist, auf alles, was er that Achtung gegeben, so würde er nun diesen Theil seiner Kunst besizen. Darum muß der Mahler, so gut, als der Philosoph seine Stunden haben, wo er sich in ein stilles Cabinet verschließt, um die höchste Aufmerksamkeit auf die Bemerkungen zu richten, die ihm die Uebung seiner Kunst entdeken läßt. Aber auch außer dem Cabinet, und in der Gesellschaft muß er überall mit einem forschenden Aug den Ton und die Farben des Lebens beobachten.

Lebendiger Ausdruk.

(Redende Künste.)

Der Klang der Rede, in so fern er ohne den Sinn der Worte etwas Leidenschaftliches empfinden läßt, wie die meisten Ausrufungswörter; (Interjektionen) daher man diesen Ausdruk eigentlicher den leidenschaftlichen Ausdruk nennen würde. Einige Kunstrichter rechnen auch den mahlerischen Klang hieher, der die natürliche Beschaffenheit körperlicher Gegenstände ausdrükt, wie der bekannte Vers des Virgils:

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum.

Durch dessen Klang der Dichter das Galoppiren eines Pferdes habe schildern wollen.

Man könnte dieses den schildernden Ausdruk nennen; weil der bloße Ton der Wörter den Gegenstand den sie bedeuten, zu erkennen giebt. Wahrscheinlicher Weise sind die ersten Grundwörter aller Sprachen der Welt ursprünglich schildernde Töne gewesen, wie im Deutschen die Wörter **Donner**, **Wind**, **Säuseln**, **Rieseln**, **Fließen** u. s. f. denn woher sollten sonst die Erfinder der Namen die Wörter hergenommen haben, als aus Nachahmung des Tones, den die Sachen hören lassen? (†) Ehe die Menschen eine

(†) Hieraus würde folgen, daß alle Sprachen der Welt gar viel gemeinschaftliche Grundwörter haben müssen. Davon bin ich auch überzeuget. Nur muß man bedenken, daß nicht jedes Ohr die natürlichen Töne gleich bestimmt

eine Sprache hatten, deren Wörter durch den Gebrauch bedeutend wurden, mußten sie sich nothwendig solcher schildernden Töne bedienen, die izt vollkommen überflüßig sind. Indem der Grieche das Wort ἄνεμος höret, denkt er eben so geschwind und eben so bestimmt an die Sache, die es ausdrükt, als der Engländer, dem durch das Wort Wind, die Sache selbst geschildert wird.

In ausgebildeten Sprachen haben dergleichen schildernde Wörter, wenn man blos bestimmt sprechen will, keinen, oder doch einen sehr geringen ästhetischen Werth; weil man ohne sie sich sehr bestimmt und verständlich ausdrüken kann. Ganz anders aber verhält es sich, wenn man auf die Empfindung würken will; denn da muß auch der bloße Ton der Worte das Seinige zu Erreichung des Endzweks beytragen. Wer andre durch Erzählung einer Schandthat in Zorn und Entrüstung setzen will, muß nicht einen sanften Ton annehmen, auch nicht sanftklingende Wörter brauchen; denn dieses würde dem Zuhörer anzeigen, daß der Erzähler selbst nichts dabey fühlet. Wie also der Ton der Rede überhaupt das Gepräge der Empfindung, die man erweken will, haben muß, so müssen auch die Wörter und der Gang der Rede, oder das rhythmische darin, demselben angemessen seyn. Dieses verstehen wir hier durch den lebendigen Ausdruk. Hingegen halten wir das meiste, was so vielfältig von dem schildernden Ausdruk gerühmt wird, für Kleinigkeiten, die der Aufmerksamkeit des Redners oder Dichters entweder nicht werth sind, oder gar, wenn sie würklich gesucht worden, zu tadeln wären.

Daher kommt es mir seltsam vor, daß ein so scharfsinniger Mann, als Clarke, den Homer so ofte des schildernden Verses halber lobt, wo ich ihn tadeln würde, wenn ich mich bereden könnte, daß er diese Schilderung gesucht hätte. So findet er diesen Vers

Οἶδ' ἐπὶ δεξιὰ, οἶδ' ἐπ' ἀριστερὰ νωμῆσαι βῶν,
Ἀζαλέην. (*)

(*) Il. VII 238.

fürtreflich; weil er seiner Meinung nach durch den Fall der Worte die schnellen Wendungen der Bewegungen im Zweykampf schildern soll. (†) Der Dichter beschreibet an diesem Orte den Zweykampf zwischen Hektor und Ajax. Diese Helden sind im Begriff den Streit anzufangen. Ajax fodert seinen Feind auf, alle seine Kräfte gegen ihn anzuwenden. Dieser voll ruhigen Muthes antwortet ihm in einen gelassenen, aber sehr zuversichtlichen Tone. „Denke nicht Ajax, daß du einen unerfahrnen Jüngling, oder einen weichlichen Knaben vor dir habest: ich bin mit dem Streit und mit tödlichen Streichen wol bekannt, weiß auch den Schild zur Vertheidigung fertig, rechts oder links vorzuhalten.“ Wer bey Lesung dieser Stelle seine Empfindung erforschet, wird die Gemüthsfassung worin Hektor dieses sagt, so voll Würde und so voll Ernst finden, daß ihm schwerlich dabey einfallen wird, der Held habe durch den Ton der Worte die schnellen Bewegungen des Schildes bald rechts, bald links, schildern wollen. Warum soll denn der Dichter dieses im Sinne gehabt haben? Kurz vorher beschreibet er, wie Ajax sich bewaffnet, wie er hierauf gleich dem mächtigen Kriegesgott hervortritt, und höhnisch fürchterliche Blike wirft. Denn thut er hinzu:

Ἤϊε, μακρὰ βιβὰς, κραδάων δολιχόσκιον ἔγχος.

Er trat einher mit mächtigem Schritt, seinen gewaltigen Speer leicht schwenkend. Daß in diesem Vers etwas hochtrabendes und majestätisches ist, kommt

höret, und nicht jeder Mund sie gleich bestimmt nachahmet; einer glaubte das Brüllen des Stieres gut durch das Wort Ochs, der andre durch das Wort βῶς nachzuahmen; beyde Wörter sind im Grund einerley. So sehen wir täglich, daß ein Deutscher, ein Franzos, und ein Engländer, ein und eben dasselbe ihm unbekannte, z. E. Polnische oder Rußische Wort, jeder nach seiner Art, nachspricht. Hätten alle Menschen dasselbe Gehör und dieselben Werkzeuge der Sprache, so würden die Stammwörter aller Sprachen der Welt genau mit einander übereinkommen. In den abgeleiteten Bedeutungen, zeiget sich ein noch grösserer Unterschied. Ein Mensch wurd bey dem Stier durch die Größe gerühret, und machte daher von dem Worte βῶς eine Ableitung um etwas Großes auszudrüken; einen anderen rührte bey demselben Thier die plumpe Dummheit, und dieses bewog ihn einen grobdummen Menschen einen Ochsen zu nennen. Diese beyden Anmerkungen sind schon hinlänglich den großen Unterschied zwischen den Sprachen der Völker, die ursprünglich aus Nachahmung eben derselben Töne entstanden sind, zu erklären. Hätten alle Menschen gleiche Sinnesart, so würden auch die abgeleiteten Bedeutungen der Wörter in allen Sprachen einerley seyn.

(†) Motus concitos, reciprocos et celeriter agigatos optime depingunt hujus versus numeri. Clarcke.

kommt genau mit der Empfindung überein, die der Dichter hier gehabt, und die jeder Leser haben wird.

Eine einzige Anmerkung bestimmt alles, was sich über den lebendigen Ausdruk sagen läßt. Der Ton und Fall des Verses ist nicht für den Verstand, sondern für das Herz. Dieses beschäftiget sich blos mit seinen Empfindungen; es hat kein Aug zum sehen, erkennet nicht, sondern fühlt nur. In der Empfindung geben wir blos auf unsern innern Zustand Achtung, nicht auf die Beschaffenheit des Gegenstandes; was also im lebendigen Ausdruke nicht Gefühl ist, gehört nicht zur Sprache des Herzens, und kann poßirlich oder gar abgeschmakt werden. Sehen wir nicht in einigen niedrig comischen Operetten, daß gerade dergleichen Schilderungen am besten das poßirliche ausdrüken; wie wenn ein Mensch im Schreken das Pochen des Herzens durch Vers und Gesang nachahmet?

Die ungeschikteste Anwendung des schildernden Ausdruks wird da gemacht, wo man den Gegenstand der uns in Empfindung sezet, gerade gegen die Empfindung schildert; wie es bisweilen sehr unüberlegt in der Musik geschieht. Ein Mensch, der vom Ueberdruß des Lebens durchdrungen, sich nach der ewigen Ruhe sehnet, muß von seinem nahen Tode nicht in dem ängstlichen Ton des Menschen sprechen, der diesen Schritt mit Schreken thut. Es wäre völlig ungereimt, wenn ein Dichter ihm eine Red in den Mund legte, die durch den Ton und den Fall der Worte das Schrekhafte des Sterbens, und das Fürchterliche der Ewigkeit schilderte.

Also muß kein Gegenstand nach seiner Beschaffenheit; sondern nach dem Eindruk den er auf das Herze macht, durch den Ton geschildert werden. Wer einen Sturm beschreibet, um andern etwas von der Angst fühlen zu lassen, die er dabey ausgestanden hat, erreicht allerdings seinen Endzwek besser, wenn auch der Ton der Worte das Heulen und Brausen des Windes nachahmet; würde er aber in einem lehrenden Vortrag die Gewalt des Windes beschreiben, da er als ein Naturforscher davon spricht, so würd' es sehr frostig herauskommen, wenn er die Grade der Stärke des Windes durch seinen Vortrag zu empfinden geben wollte; ganz lächerlich aber würd' es seyn, wenn man, da des Sturms nur beyläufig Erwähnung geschiehet, ihn so schildern wollte. Wer noch voll Schreken die Gefahr übergeritten zu werden, erzählte; würde der nicht lächerlich werden, wenn er das Galoppiren des Pferdes durch seine Rede schilderte? Da überhaupt der lebendige Ausdruk den Charakter der Musik an sich hat, so muß sich der Geschmak desselben auch nach den Grundsäzen des Ausdruks der Musik richten. (*)

(*) S. Musik; Mahlerey in der Musik.

Den lebendigen Ausdruk därf man nicht mühesam suchen; er biethet sich insgemein von selbst an. Der Dichter därf nur sich seiner Empfindung überlassen, sie wird ihn auf Töne, Wörter, Sylbenmaaß und Rhythmus leiten, die sich am besten dazu schiken; sein Ausdruk wird lebendig werden, ohne daß er es gesucht hat. Ist er durch die Empfindung selbst darauf geleitet worden, so wird sein Ausdruk um so viel kräftiger seyn. Mich dünkt, daß unter den Dichtern, die mir bekannt sind, Euripides darin am glüklichsten gewesen sey; eine einzige Stelle soll zur Probe dienen, wie nachdrüklich er die Leidenschaft durch den Ton der Worte zu schildern gewußt hat. In seinem Orestes steht Elektra vor der Thüre des Saales, in welchem ihr Bruder mit dem Pylades die Helena ermorden wollen. Als sie da das Schreyen der Helena höret, ruft sie ihren Freunden durch die Thüre zu.

Φονευετε, καινετε, θεινετε, ὀλλυτε.
Διπτυχα, διστομα, φασγανα πεμπετε,
Εκχειρος ἱεμενοι ταν
Λειποπατορα, λειπογαμον - - (*)

(*) Eurip. Orest. vs. 1305.

Mich dünkt, daß der Ton dieser Verse den heftigen Affekt der Elektra sehr lebhaft mahle. Der erste drükt die hizige Eil, in der der Mord begangen werden soll, durch die schnellen Daktylen aus; tödtet sie, stechet sie, mordet, zernichtet sie. Die Heftigkeit der mördrischen Streiche scheinet durch die folgenden zwey Verse, fühlbar, und der vierte ist völlig in dem Tone des Scheltens.

Es muß uns nothwendig rühren, wenn Horaz, da er von dem Sterben eines glüklichen und durch manches angenehme Band an das Leben angehefteten Mannes in dem beweglichen Ton spricht, den der folgende Vers so gut ausdrükt:

Linquenda tellus et domus et placens,
Uxor. (*)

Und wir empfinden die Hoheit der Juno in ihren Worten:

— quæ Divum incedo Regina.

Eben so fühlt man ein Schaudern durch alle Glieder wenn man bey Virgils Beschreibung der feyerlichen Anstal-

Anstalten, welche die Dido zu ihrem Tode macht, auf folgende Verse kommt:

Stant aræ circum, et crines effusa sacerdos,
Tercentum tonat ore Deos, Erebumque chaosque
Tergeminamque Hecaten — (*)

(*) Aeneid. L. IV.

Aber gewiß hat der Dichter den feyerlichen Klang dieser Verse nicht gesucht; er ist ihm von seiner eigenen Empfindung eingegeben worden.

Dergleichen leidenschaftliche Schilderungen machen einen ganz andern Eindruk, als wenn ohne Leidenschaft natürliche Dinge geschildert werden. Uebrigens verdienet über diesen Artikel die schöne Abhandlung des Hr. Schlegels von der Harmonie des Verses nachgelesen zu werden. (*)

(*) Im zweyten Th. seiner Uebersezung des Batteux.

Lebhaft.

(Schöne Künste.)

Dieses Wort wird in den schönen Künsten oft und in mancherley Bedeutungen gebraucht, die allemal eine gute Eigenschaft anzeigen. Lebhaft ist, was viel Leben hat; das Leben aber besteht überhaupt in einer innern oder eigenthümlichen würkenden Kraft der Dinge. Aber es scheinet, daß nicht die Größe, sondern die schnelle Aeusserung dieser Kraft den Namen der Lebhaftigkeit bekomme. Es giebt Menschen von kalter Sinnesart, die mit ausnehmend starker, und doch gelassener Kraft würken, aber deswegen nicht unter die lebhaften gezählt werden. Also scheinet der Begriff des Lebhaften etwas schnellwürkendes anzuzeigen, oder einen geringern Grad des Feurigen.

Lebhafte Farben sind helle Farben, die zugleich das Aug stark rühren, und etwas glänzendes haben. Lebhaft in der Musik, und in dem Ton der Rede, ist das, was stark und zugleich schnell vorgetragen wird. Lebhaft ist der Geist, der schnell faßt, und dabey schnell von einem Begriff auf den andern kommt; aber diese Schnelligkeit ohne Deutlichkeit der Vorstellung, scheinet blos Flüchtigkeit zu seyn. Lebhaft ist das Gemüth, das stark, aber zugleich schnell empfindet, und und eben so schnell von einer Empfindung zur andern übergeht. Aus diesen beyden Begriffen läßt sich bestimmen, was der lebhafte Charakter des Menschen sey.

Dem Lebhaften ist zwar das Träge, auch das Kalte gerad entgegengesetzt; doch scheinet auch das Sanfte, Gefällige und Einschmeichelnde ihm einigermaaßen entgegen zu stehen; jenes wiederspricht dem Lebhaften ganz, und mißfällt meistentheils. Dieses macht einen gefälligen Gegensatz, und ist noch in seiner Art angenehm. In den schönen Künsten gefällt das Lebhafte eben so gut, als das Sanfte; jedes an seinem Orte und in der genauen Uebereinstimmung mit dem Charakter des Ganzen. Der Künstler muß sanft oder lebhaft seyn, nach Beschaffenheit des Gegenstandes, den er behandelt, oder der Vorstellung und Empfindung, die er zu erweken hat.

Die Lebhaftigkeit hat an sich selbst, ohne Rüksicht auf ihre Ursachen oder Würkungen etwas, das gefällt. Denn wie wir überhaupt Leben und Bewegung der Ruhe vorziehen, so gefällt es uns auch wenn in dem Leben und in der Thätigkeit bisweilen einige lebhafte Augenblike vorkommen. Indessen scheinet es doch, daß die Lebhaftigkeit sowol in dem Fortgange des Lebens, als in den Gegenständen des Geschmaks eigentlich nur als eine Würze zur Erhöhung der gewöhnlichen Vorstellungen diene. In dem gesellschaftlichen Umgange der Menschen würd' eine anhaltende Lebhaftigkeit ermüden. Kommen aber bisweilen zwischen die gewöhnlichen Scenen des Lebens, einige von grösserer Lebhaftigkeit, so geben sie dem Geist und dem Gemüthe einen neuen Schwung und neue Kräfte. Aber eine langanhaltende Lebhaftigkeit ermüdet zu sehr, hemmet die Würkungen einer ruhigen Vernunft, und hindert den Menschen zu der Gründlichkeit und Standhaftigkeit zu kommen, der er sonst fähig wäre. Man kann bey ganzen Völkern, wie bey einzelen Menschen die Beobachtung machen, daß eine allgemeine und anhaltende Lebhaftigkeit sie nicht zu der Größe des Geistes und Herzens kommen läßt, der die Menschen überhaupt fähig sind.

Hieraus ziehen wir die Folge, daß in Werken des Geschmaks das, was man vorzüglich lebhaft nennet, ohne Nachtheil nicht allgemein werden dårf. Es scheinet, daß die neuern französischen Kunstrichter die Lebhaftigkeit, für die erste und fürnehmste Eigenschaft eines guten Schriftstellers halten; das erste Lob, das sie den Schriften, die ihnen gefallen, geben, ziehlt meistentheils dahin ab; eine hinreißende feurige Schreibart, ist allemal das, was sie vorzüglich loben; aber es ist gerade das, was man bey den

den Alten am seltensten findet. So ist auch ihre Instrumentalmusik, und eben dieser Geschmak des Lebhaften findet sich auch in ihren zeichnenden Künsten.

Der Mensch ist nie lebhafter, als im Zorn und in der Freude; deswegen auch die Lebhaftigkeit der Gedanken und des Ausdruks sich am besten zu diesen beyden Leidenschaften schiken. In der Rache kommen bisweilen beyde zusammen, und alsdenn entsteht eine sehr große Lebhaftigkeit, wovon wir in folgender Stelle des Horaz ein schönes Beyspiel haben:

> Audivere Lyce, DI mea vota; DI
> Audivere Lyce: fis anus, et tamen
> Vis formosa videri. (*)

(*) L. IV. 13.

Die Werke des Geschmaks, deren Hauptcharakter Lebhaftigkeit ist, können den Nutzen haben, träge, kalte, auch zu ernsthafte Gemüther etwas zu ermuntern. Vorzüglich können lebhafte Lieder mit guten Melodien diese Würkung thun. Es würde in manchem Fall für die Erziehung der Jugend vortheilhaft seyn, wenn man unter den gangbaren Werken der Dichtkunst eine Anzahl solcher Lieder hätte, davon man zur Ermunterung der Gemüther, denen es an Lebhaftigkeit fehlet, Gebrauch machen könnte. Alles Scherzhafte, darin wahre Lebhaftigkeit herrscht, wenn nur sonst nichts, das den guten Geschmak beleidiget, darin ist, kann zu diesem Behuf angewendet werden.

Lehrende Rede.

(*) S. Rede.

Eine der drey Hauptgattungen der Rede (*), bey welcher es darauf ankommt, daß gewisse Begriffe, Urtheile, oder Meinungen in dem Verstande des Zuhörers festgesezt und würksam werden. Der Philosoph könnte denselben Stoff bearbeiten, den der Redner gewählt hat; beyde würden die Absicht haben, ihre Begriffe, Urtheile oder Schlüsse, dem Zuhörer beyzubringen: aber in ihrer Art zu verfahren würde sich ein merklicher Unterschied zeigen, den wir hier näher zu betrachten haben. Der große Beyfall, den die Wolfische Philosophie mit Recht in Deutschland gefunden, hat der Beredsamkeit in Absicht auf den lehrenden Vortrag merklichen Schaden gethan; indem verschiedene Redner und Schriftsteller den genauen philosophischen Vortrag auch in die Beredsamkeit haben einführen wollen, die ihn gar nicht verträgt. Man hörte Reden, darin alles beynahe mit euklidischer Trokenheit erkläret, oder bewiesen wurd; und es gewann das Ansehen, daß die wahre Beredsamkeit in Absicht auf den lehrenden Vortrag, völlig würde verloren gehen. Seit zwanzig Jahren ist man zwar von diesem verkehrten Geschmak ziemlich zurükgekommen; indessen wird es nicht ohne Nuzen seyn, wenn wir hier den eigentlichen Unterschied zwischen dem philosophischen und rednerischen Vortrag, mit einiger Genauigkeit bestimmen.

Der Philosoph arbeitet auf deutliche Erkenntnis, und so ungezweifelte Gewißheit, daß der Geist die völlige Unmöglichkeit sich das Gegentheil der erwiesenen Säze vorzustellen, empfindet. Zu dieser Gewißheit gelanget er dadurch, daß er alle Begriffe, die in den Urtheilen zum Grunde gelegt werden, deutlich und vollständig entwikelt, und bis auf das Einfache derselben, das nur durch ein unmittelbares Gefühl gefaßt wird, herabsteiget. Auf diese Weise erkennet man zuverläßig, was wahr oder falsch ist, und damit hat der Philosoph seinen Endzwek, der auf das bloße Erkennen der Sache geht, erreicht.

Man hat vielfältig angemerkt, daß dieses bloße Erkennen, weiter nichts würket. Die wichtigsten und nüzlichsten Wahrheiten können auf das deutlichste in dem Verstande liegen, ohne aus demselben in das Gemüth herüber zu würken, um daselbst in Beweggründe zu Handlungen verwandelt zu werden. Der Philosoph richtet weiter nichts aus, als daß er, wenn wir bereits den Vorsaz haben etwas zu thun, uns lehret, wie wir es thun sollen, um die Absicht zu erreichen; er zeiget uns den geradesten richtigsten Weg, dahin zu gelangen, wohin wir zu gehen, uns schon vorher vorgesezt haben; aber weder den Vorsaz dahin zu gehen, noch die Kraft die nöthigen Schritte zu thun, können wir von ihm bekommen. Ihm haben wir blos das deutliche Sehen des Weges zu danken.

Der Redner hat andre Absichten, und muß daher sich auch andrer Mittel bedienen sie zuerreichen. Sein lezter Endzwek ist, die Begriffe und Wahrheiten nicht deutlich, oder gewiß, sondern kräftig und würksam zu machen. Er bemühet sich, denselben die höchste Klarheit, einen Glanz zu geben, der auf die Empfindung würket. Was der Philosoph bis auf die kleinesten Theile zergliedert, und stükweise betrachtet, sucht der Redner im Ganzen vorzustellen, damit alle einzele Theile zugleich würken; weil nur diese

diese Art der Kenntnis das ganze Gemüth angreift, und würksam macht. (†)

Der Philosoph muß seine Schritte nach der strengesten Logik abmessen; der Redner verfährt nach einer gemeineren Dialektik, oder nach der Aesthetik, welche nichts anderes, als die Logik der klaren, wie jene die Logik der deutlichen Vorstellungen ist.

Es würde viel zu weitläuftig seyn, die Methode, die der Redner zu befolgen hat, hier völlig zu entwikeln; also können wir nur die Hauptsachen davon anzeigen. Vielleicht veranlasset dieses jemanden, die Sachen weiter auszuführen.

Die Anstrengung unsrer Vorstellungskraft hat allezeit eine von diesen drey Würkungen zur Absicht; entweder einen Begriff zu fassen; oder ein Urtheil zu fällen; oder einen Schluß zu bestätigen. Der lehrende Redner thut demnach auch nichts anders, als daß er nach seiner Art diese Verrichtungen erleichtert.

Von den Begriffen. Der Philosoph zergliedert die Begriffe durch Erklärungen, die uns das, was wesentlich dazu gehört, einzeln angeben, und gleichsam vorzählen: der Redner giebt uns eine sinnliche Vorstellung davon, er mahlt uns gleichsam den Gegenstand vor, damit wir ihn anschauen können, und durch das Anschauen desselben gerührt werden, und ohne mühesames Nachdenken die Beziehung der Sache auf uns empfinden. Spricht er von bekannten Dingen, so bemühet er sich sie in dem hellesten Lichte zu zeigen, und von der Seite, die dem anschauenden Erkenntnis am meisten zu sehen giebt. Indem der Philosoph unsren Begriff von dem ersten und höchsten Wesen berichtigen, und für die Wissenschaft festsetzen will, sucht er aus allen Vorstellungen, die sein Nachdenken ihm davon gegeben hat, diejenigen aus, die die ersten sind, aus denen das übrige durch genaues Nachforschen des Verstandes sich herleiten läßt; er stellt uns das Wesen der Wesen als eine nothwendig würkende und völlig uneingeschränkte Kraft vor. Um seinen Vortrag zu begreifen, müssen wir uns beynahe von aller Sinnlichkeit losmachen, und blos den reinen Verstand in uns würksam seyn lassen. Haben wir denn seine Grundbegriffe gefaßt, und uns von der Würklichkeit derselben überzeuget, so können wir durch sehr kleine und auf das genauste abgemessene Schritte, mehrere Eigenschaften dieses Wesens, die aus den ersten Grundbegriffen nothwendig folgen, erkennen. Aber bey dieser Verrichtung müssen wir so genau auf jeden kleinesten Schritt unsrer Vorstellungskraft Achtung geben, daß wir uns selbst und unsern Zustand, und die Beziehung der Dinge auf denselben, dabey völlig aus dem Gesichte verlieren.

Der Redner sucht aus dem ganzen Umfange der uns bekannten und geläufigen Begriffe, die eine Aehnlichkeit mit dem großen Begriff, den er uns geben will, haben, diejenigen aus, die wir am schnellesten und hellesten fassen, und hilft unsrer Einbildungskraft dieselben bis auf den hohen Grad zu erheben, in welchen sie einigermaaßen tüchtig werden, uns das höchste Wesen anschauend zu erkennen zu geben. Vornehmlich sucht er die auf, die schon mit unsern Empfindungen zusammenhangen, damit auch der erhabene Begriff des unendlichen Wesens die empfindende Seele unwiederstehlich ergreife. Die Begriffe eines Vaters, der mit Zärtlichkeit und Klug-

(†) Es ist hier der Ort nicht dieses genau auszuführen. Wer nicht den Unterschied zwischen der deutlichen und klaren Vorstellung, wie unsre Philosophen ihn entwikelt haben, hier vor Augen hat, kann das Theoretische dieses Artikels nicht fassen. Die deutliche Erkenntnis läßt uns in jedem Gegenstande die wahren Elemente, woraus er besteht, sehen; die blos klare verwandelt den Gegenstand in ein Phänomen, in eine sinnliche Erscheinung, und würkt deswegen auf die Empfindung. Die Theorie dieser Sache ist schweer und mit wenig Worten nicht faßlich zu machen. Ein sinnliches Beyspiel kann einiges Licht geben. Wenn man einem Menschen eine große Summe Geldes einzeln, thalerweise schenkt, einen Thaler nach dem andern, so wird er nicht das dabey empfinden, was er empfinden würde, wenn er die ganze Summe auf einmal bekäme. Jene Art hat eine Aehnlichkeit mit der deutlichen Erkenntnis, diese mit der klaren. Schon hieraus läßt sich einigermaaßen begreifen, warum die klare Kenntnis würksamer ist, als die deutliche. In dieser hat der Geist, da er auf einmal nur Eines zu fassen hat, keine Anstrengung nöthig; in jener muß er sich gleichsam zusammen raffen, weil ihm viel auf einmal vorkommt. Dieses Zusammenraffen erwekt in ihm das Gefühl seiner Würksamkeit, und macht, daß er nicht nur an den Gegenstand, sondern auch an sich selbst, und an seinen innern Zustand denkt. Dadurch wird er fähig von dem Gegenstand angenehm, oder unangenehm gerührt zu werden. Hierin liegt der Uebergang von dem Erkennen zum Wollen.

Klugheit sein Haus zum besten seiner Kinder verwaltet; eines weisen Regenten, der mit einem Blik alle Theile des Regierungssystems übersieht, und darin alles anordnet, und die Würksamkeit aller Glieder des Staates unwiederstehlich, doch ohne Zwang, zum allgemeinen Besten leitet, und andre faßliche Begriffe dieser Art wählt der Redner; denn erhöhet und erweitert er den Begriff einer Familie, um den Begriff eines ganzen Staates faßlicher zu machen; diesen aber erhöhet er allmähig, aber immer durch leichte Schritte bis zum Begriff der unendlich ausgebreiteten Haushaltung des ganzen Weltsystems, dem er jenes erhabene Wesen, als den Obersten, aber blos väterliche Gewalt ausübenden Regenten vorstellt. Die einzelen Begriffe, aus deren Verbindung der Redner seinen Hauptbegriff bildet, sind Begriffe, die aus einer Menge sinnlicher Vorstellungen, die wir schnell zusammenverbinden, und auf einmal übersehen, zusammengesezt sind. Dabey weiß er solche Vorstellungen zu wählen, die mit hellen Farben der Einbildungskraft einleuchten, und von ihr noch vergrößert werden. Aus eben dem Grund ist schon sein lehrender Vortrag zugleich rührend, da schon seine eigene lebhafte Einbildungskraft sein Herz erwärmet: da hingegen der Philosoph nothwendig kalt bleiben muß; damit er auf jeden Schritt, den sein Verstand thut, genau Achtung geben könne. Am sorgfältigsten ist der Redner daß er solche sinnliche Bilder zur Erläuterung wähle, die auf das Herz eben die Beziehung haben, die er in dem Hauptbegriff entdeket hat. Also kann man mit wenig Worten sagen; daß der Redner die Begriffe, die er uns beybringen will, allemal auf ähnliche, aber uns sehr bekannte, und völlig sinnliche Begriffe zurükführe, und uns durch eben so sinnliche Erweiterung und Ausdähnung derselben allmählig helfe, jene Hauptbegriffe durch helle Bilder und Gemählde anschauend zu erkennen.

Diese rednerische Art, Begriffe richtig und zugleich lebhaft und würksam der Vorstellungskraft gleichsam einzuverleiben, sezet bey dem Redner großen Verstand, und eine höchstlebhafte Einbildungskraft voraus; er muß Philosoph und Dichter zugleich seyn. Wenn er sicher seyn will, daß die Begriffe, die er einzuprägen hat, in den Gemüthern dauerhaft bleiben, so müssen sie die strengste Untersuchung aushalten; denn gegen die Zeit hält kein Irrthum, und keine falsche Vorstellung aus. (*) Erst denn, wenn er sich selbst durch die strengste philosophische Methode von der Richtigkeit seiner Begriffe versichert hat, kann er die Person des Redners annehmen, um eine sinnliche und populare Einkleidung derselben zu suchen. Auch ist er alsdenn sicher, daß ihn seine Phantasie nicht in die Irre führet.

(*) Opinionum commenta delet dies naturæ judica confirmat. Cicero.

Auf eine völlig ähnliche Weise verfährt der Redner, wenn er Urtheile zu fällen, oder Schlüsse zu machen hat; daher dieses keiner besondern Ausführung bedarf. Die Analogie, oder die Aehnlichkeit der Fälle ist überall sein Hauptaugenmerk. Nur zeiget sich hierin ein neuer Unterschied zwischen seiner und des Philosophen Art zu verfahren. Dieser darf nur einmal richtig urtheilen, oder schließen; alsdenn hat er seinen Zwek erreicht; der Redner kann sein Urtheil und seinen Schluß, weil sie allemal aus besondern ähnlichen Fällen folgen, mehrmal wiederholen; weil er mehrere ähnliche Fälle, deren jeder seine besondere sinnliche Kraft hat, wählen. Dieses giebt ihm den Vortheil, auf derselben Wahrheit zu verweilen; sie von mehrern Seiten zu zeigen, und dadurch desto unauslöschlicher zu machen. Hat er hiezu Urtheilskraft genug, so kann er aus den gemeinesten Vorstellungen seiner Zuhörer eine Anzahl solcher aussuchen, die ihnen am östersten wieder zu Sinne kommen, und dadurch hänget er die Wahrheiten, die er vorträgt, an eine Menge gemeiner Vorstellungen, die beynahe täglich sich in uns erneuern, und eben dadurch auch das Gefühl, der damit durch den Redner verbundenen Wahrheiten, wieder erweken. Hiebey aber hat er wol zu überlegen, was für eine Art Menschen er zu Zuhörern hat. Sind es gemeine Menschen, so kann er die ähnlichen Fälle und Beyspiele mehr anhäufen, und sich länger dabey verweilen, als wenn er stärkere Denker vor sich hat. Zum Beyspiel einer gemeinen lehrenden Rede, kann die angeführt werden, welche die Tugend dem Herkules hält, die Xenophon aus dem Prodicus uns aufbehalten hat. Eigentlich ist ein Volk erst denn völlig unterrichtet, wenn ihm die nothwendigsten Grundbegriffe und Grundwahrheiten, die einen unmittelbaren Einflus auf sein Betragen haben sollen, so geläufig und so einleuchtend sind, daß jeder sich derselben beynahe stündlich erinnert. Dieses aber kann nur dadurch erhalten werden, daß jene Grundbegriffe durch Aehnlichkeit an alle täglich vorkommende sinnliche Begriffe angehänget werden; und daß auf diese Art unsere tägliche

liche Bemerkungen gemeiner Dinge uns durch eine geläufige Analogie auf jene Grundwahrheiten führen.

Auf diese Weise müssen die wichtigsten Kenntnisse, die der Philosoph an den Tag gebracht hat, durch den lehrenden Vortrag des Redners allgemein ausgebreitet und zum Gebrauch würksam gemacht werden. Und hier öfnet sich für einen philosophischen Redner ein weites Feld zu einer sehr reichen Aerndte von Verdienst. Nach so unzähligen Wochenschriften, Predigten und andern politischen und moralischen Abhandlungen in dem lehrenden Vortrag der Redner, findet sich eine beträchtliche Anzahl der wichtigsten Begriffe und Grundwahrheiten, die noch gar nicht in dem hellen Lichte stehen, in welchem jeder Mensch sie sehen sollte. Eigentlich ist diese Materie nie zu erschöpfen, weil es immer möglich ist die Sachen durch neue Bilder und neue Aehnlichkeiten noch heller und stärker vorzustellen. Es ist möglich, wenn Geschmak und Kenntnis unter einem Volk einmal auf einen gewissen nicht unbeträchtlichen Grad gekommen sind, auch die schweeresten und verwikeltesten Begriffe sehr leicht und popular zu machen. Viele sehr gemeine aber höchstwichtige Begriffe, haben einer solchen Bearbeitung noch nöthig. Die Begriffe von bürgerlicher Gesellschaft, von Gesez, von Obrigkeit, von Regent und Unterthan, von Magistratswürde und Bürger, und viele andre sind von der höchsten Wichtigkeit; sie haben so gar, da die Sachen selbst, die dadurch ausgedrükt werden, so unmittelbar mit der Glükseeligkeit des Menschen verbunden sind, etwas Erhabenes. Aber ich getraue mir zu sagen, daß kein Volk in der Welt ist, unter dem sie in ihrer Hoheit und zugleich in wahrer Faßlichkeit, auch nur dem hundertsten Theil der Nation geläufig wären.

Noch sind über die lehrende Rede einige allgemeine Anmerkungen zu machen, die wir hier nicht übergehen können. Die sinnlichen Vorstellungen müssen denen, für die der Redner arbeitet, schlechterdings sehr bekannt und geläufig seyn, damit sie schnell sich über die ganze Vorstellungskraft ausbreiten. Sie müssen also von gemeinen Gegenständen hergenommen werden; und doch müssen sie eine nicht gemeine Aufmerksamkeit erweken. Dieses ist ein schwerer Punkt, der einen Redner von Genie erfodert, der dem völlig bekannten den Reiz des Neuen zu geben, und das alltägliche als merkwürdig vorzustellen wisse. Wer sich nicht sehr weit über die gemeine Art zu denken erhoben hat, wird hierin nicht glüklich seyn. In den gemeinesten Kenntnissen der Menschen, so wie in den gemeinesten Künsten und Einrichtungen der bürgerlichen Gesellschaft kommen unzählige Dinge vor, die groß und zum Theil bewundrungswürdig sind, und nur deswegen unter der Menge unsrer Vorstellung unbemerkt liegen bleiben, weil man ihrer gewohnt ist. Nur der, welcher auf die ersten Gründe der Dinge zurükegehen kann, sieht sie in ihrer Größe. Ein solcher Mann muß der Redner seyn, dessen lehrender Vortrag einfach, allgemein verständlich und doch von großer Kraft seyn soll.

Auch ist dieses ein Hauptkunststük des lehrenden Vortrages, daß man die wichtigsten Vorstellungen der Einbildungskraft unvermerkt an die Empfindungen hänge, um sie desto lebhafter zu machen. Eigentlich hängt alles, was in der Speculation wichtig ist, irgendwo mit den Empfindungen zusammen. Denn es ist nichts groß, das nicht einen Einflus auf das Beste der Menschen habe; und so bald man diese Seite gesehen hat, so wird bey einem redlichen Mann die Empfindung bald rege. Ich habe es schon anderswo erinnert, daß mehr Wahrheit, als man insgemein denkt, in der Erklärung der Alten liege, **daß der Redner ein beredter und dabey redlicher Mann seyn müsse.** (*) In dem lehrenden Vortrag ist es beynahe unmöglich die volle Kraft der Beredsamkeit zu erreichen, wo nicht das Herz des Redners von Eyfer für das Wolseyn der Menschen warm ist. Denn nur in diesem Falle nehmen alle seine Vorstellungen etwas von dem leidenschaftlichen Ton an, der sie so eindringend macht: hauptsächlich deswegen ist Rousseau einer der beredtesten Menschen, die jemals in der Welt bekannt worden. Auf diese große Kraft, die das Leidenschaftliche dem lehrenden Vortrag giebet, zielt **Bodmer** in der schönen Stelle, wo er die **Debora** erzählen läßt, wie ihre Mutter sie und ihre Schwestern über die wichtigsten Wahrheiten unterrichtet habe.

(*) Vir bonus dicendi peritus.

Noch durchfließt mich ein heiliger Schauer, so oft ich gedenke,
Wie mit Entzükungen ringend, von göttlichen Flammen ergriffen,
Sie uns die Bothschaft sagte, —
Daß wir erschaffen wären, daß uns ein Ewiger machte;
Einer vor dessen Geist die noch nicht gewordene Schöpfung

Und das verschiedne Verhältnis der Dinge zugegen gewesen,
Als sie noch künftig waren (*)

(*) S. Noachide IV Ges.

Hat der Redner wichtige Wahrheiten vorzutragen, so thut das Gefühl seiner eigenen Ueberzeugung, wenn er es seinen Zuhörern kann empfinden machen, beynahe so viel, als der offenbareste Beweis. Selbst starke Denker getrauen sich kaum an Sachen zu zweifeln, von denen sie andere, auch denkende Köpfe, innig überzeuget sehen; gemeine Menschen aber unterstehen sich dieses gar nicht. Kommen also noch innere faßliche Gründe dazu, so kann der Redner gewiß seyn, seinen Zuhörer völlig überzeuget zu haben.

Sehr wichtig ist auch dieses für den Redner, daß er die schon einmal festgesetzten und dem Ansehen nach unveränderlichen Meinungen seiner Zuhörer genau kenne. Dieses giebt ihm ofte den Vortheil, daß er anstatt eine Wahrheit gerade zu beweisen, nur zeigen darf, daß sie, als ein besonderer Fall in dem schon festgesezten Urtheil enthalten sey.

Ueber die Form und die Anordnung der lehrenden Rede haben wir wenig zu sagen. Im Grunde beobachtet der Redner eben die Methode, welche die Logik dem Philosophen vorschreibt. Eine Rede, darin eine Wahrheit soll erwiesen werden, muß allemal auf einen Vernunftschluß können gebracht werden: folglich besteht sie aus drey Haupttheilen; den sogenannten beyden Vordersäzen, worauf der dritte Theil, nämlich der Schluß folget. Der Redner muß sich seine ganze Rede anfänglich in Form eines richtigen Vernunftschlusses, oder Syllogismus vorstellen. Hat er sich von der Richtigkeit und Gründlichkeit desselben überzeuget; so fängt er nun an den Plan zum Vortrag und zur Ausführung jedes der drey Säze seines Vernunftschlußes zu denken. Dieses bestimmt die drey Haupttheile seiner Rede.

Bisweilen hält er für nöthig, jeden der beyden Vordersäze, nachdem er vorgetragen worden, durch besondere Ausführung zu bestätigen. Alsdenn entstehen fünf Haupttheile seiner Rede, wie schon anderswo angemerkt worden. (*)

(*) S. Beweisarten. S. 162.

Lehrgedicht.

Man kann bey jeder Dichtungsart dem Menschen nüzliche Lehren geben, und dem Verstand wichtige Wahrheiten einprägen; deswegen ist nicht jedes Gedicht, darin es geschieht, ein Lehrgedicht. Dieser Name wird einer besondern Gattung gegeben, die sich von allen andern Gattungen dadurch unterscheidet, daß ein ganzes System von Lehren und Wahrheiten, nicht beyläufig, sondern als die Hauptmaterie im Zusammenhang vorgetragen, und mit Gründen unterstüzt und ausgeführt wird.

Es scheinet zwar, daß der Unterricht, oder der Vortrag zusammenhangender Wahrheiten, und die gründliche Bevestigung derselben, dem Geist der Dichtkunst entgegen sey, welcher hauptsächlich Lebhaftigkeit, Sinnlichkeit, und die Abbildung des Einzelen erfodert, da die unterrichtende Rede auf Richtigkeit, und Deutlichkeit sieht, auch abgezogene allgemeine Begriffe, oder Säze, vorzutragen hat. Besonders erfodert die Untersuchung des Wahren einen Gang, der sich von dem Schwung des Dichters sehr zu entfernen scheinet. Dieses hat einige Kunstrichter verleitet, das Lehrgedicht von der Poesie auszuschließen. Freylich könnte sich die Dichtkunst mit dem Vortrag zusammenhangender Wahrheiten nicht bemengen, wenn sie nothwendig so müßten vorgetragen und bewiesen werden, wie Euklides oder Wolf es gethan haben. Es giebt aber gründliche Systeme von Wahrheiten, die auf eine sinnliche, dem anschauenden Erkenntnis einleuchtende Weise können gesagt werden; wovon wir an Horazens und Boileaus Werken über die Dichtkunst, an Popens Versuch über den Menschen, an Hallers Gedicht über den Ursprung des Uebels und manchem andern Werke dieser Gattung, fürtrefliche Beyspiele haben, denen man, ohne in verächtliche Spizfündigkeiten zu verfallen, den Namen sehr schöner Gedichte nicht versagen kann. Wir werden auch hernach zeigen, daß dem Lehrgedicht nicht blos überhaupt ein Plaz unter den Werken der Dichtkunst einzuräumen sey, sondern daß es so gar unter die wichtigsten Werke derselben gehöre. Obgleich die Entdekung der Wahrheit ofte das Werk eines kalten und gesezten philosophischen Nachdenkens ist, so bleibet doch der nachdrükliche und eindringende Vortrag derselben allemal ein Werk des Geschmaks. (*) Wahrheiten, welche durch die mühesamste Zergliederung der Begriffe sind entdekt worden, können meistentheils auch dem blos anschauenden Erkenntnis im Einzeln sinnlich vorgestellt, und einleuchtend vorgetragen werden. Geschiehet dieses mit allen Reizungen des Vortrages, so entstehet daraus das eigentliche Lehrgedicht.

(*) Man sehe den vorhergehenden Artikel lehrende Rede.

Sein

Sein Charakter besteht demnach darin, daß es ein System von Wahrheiten, mit dem Reiz der Dichtkunst bekleidet, vortrage. Der sinnliche, mit Geschmak verbundene Vortrag des Redners, von dem in dem vorhergehenden Artikel gesprochen worden, ist hier noch nicht hinreichend. Vielweniger kann man mit Batteux sagen, daß überhaupt, Wahrheit in Verse gebracht, ein Lehrgedicht ausmache. Der Dichter, der durchgehends noch sinnlicher ist, als der Redner, mahlt den Gegenstand lebhafter; er nihmt überall, wo es möglich ist, die Begriffe und Vorstellungen von dem, was in der körperlichen Welt, am leichtesten und hellesten in die Sinnen fällt, um dem Geiste dadurch die abgezogenen allgemeinen Vorstellungen desto lebhafter vorzubilden. Ofte, wo der Redner den Gegenstand blos nennt, weil schon der Name ihn in der Einbildungskraft des Zuhörers zeichnet, liebt der Dichter ihn auszubilden, und mit Farben zu bekleiden. Der höhere Grad der Sinnlichkeit verursacht auch, daß der Dichter durchaus seinen Charakter behält. Er nihmt ihn nicht nur in einzelen Stellen an; sondern auch da, wo er die abstraktesten Wahrheiten vorzutragen hat. Ueberall merkt man, daß er die Wahrheit nicht blos erkennet, sondern stark fühlet; und da, wo sie an Empfindung gränzet, überläßt er sich bisweilen derselben, und mahlet im Vorbeygang leidenschaftliche Scenen, die mit seinem Inhalt verwandt sind, in dem Ton des epischen Dichters. Man kann überhaupt sagen, daß das Lehrgedicht in seinem Ton viel Aehnlichkeit mit dem epischen Gedicht habe. Der lehrende Dichter ist von einem System von Wahrheiten, eben so gerührt und eingenommen, wie es der epische Dichter von einer großen Handlung ist. Daher kann auch das, was wir von dem Charakter des epischen Gedichts gesagt haben, auf das Lehrgedicht angewendet werden. Obgleich der lehrende Dichter von seinem Gegenstand durchdrungen ist; so wird er davon nicht so ganz hingerissen, wie der lyrische Dichter. Nur hier und da, fällt er ganz in das Leidenschaftliche, und nihmt wol gar den hohen lyrischen Ton an, von dem er aber bald wieder auf seinen Inhalt kommt. In dem ganzen Umfange der Dichtkunst ist kaum eine Art der Reizung, wodurch die vorgetragene Wahrheit einen lebhaften Eindruk macht, die der Dichter nicht in den verschiedenen Theilen des Gedichts anbringen könnte. Bald zeichnet er die Wahrheit in lebhaften Gemählden, bald kleidet er sie in rührende Erzählungen ein; bald in pathetische Ermahnungen: izt führet er uns auf unsre eigene Empfindungen, um uns von der Wahrheit zu überzeugen; denn läßt er sie uns in andern Menschen fühlen. Auf so mannigfaltige Weise kann er die Wahrheit einleuchtend und würksam machen.

Es scheinet, daß das Lehrgedicht, wie gesagt, zu seinem Inhalt ein ganzes System von Wahrheiten erfodere; weil man auch einem langen Werk, das eine Menge einzeler, unter sich nicht zusammenhangender Lehren und Sittensprüche, wie die Sprüche Salomons, oder die Lehren des Jesus Sirach, in zusammenhangenden Versen vortrüge, schwerlich den Namen des Lehrgedichts geben würde. So bald aber die vorgetragenen Wahrheiten, als einzele Theile eines ganzen Systems zusammenhangen, da kann sinnliche Anordnung, Verhältnis der Theile, und jede andre Eigenschaft, wodurch eine Rede zum Werk des Geschmaks wird, im Ganzen statt haben. Daher hat das Lehrgedicht, wie die Epopöe, ihren Anfang, ihr Mittel und ihr Ende; weil ohne dieses kein System statt hat. Der Dichter übersieht den ganzen Umfang seiner Materie, und ordnet aus den Theilen derselben ein Ganzes, das ohne Mühe zu übersehen ist, und die Vorstellungskraft lebhaft rühret.

Vielleicht aber ist zum Charakter des Lehrgedichts nicht nothwendig, daß es Wahrheiten, die blos durch richtige Schlüsse erkannt werden, zum Inhalt habe. Sollten in diese Gattung nicht auch die Gedichte gehören, die uns ein wolgeordnetes Gemählde von einem System vorhandener Dinge, die aus Erfahrung und Beobachtung erkannt werden, darstellen, wie Thomsons Gedichte von den Jahrszeiten, und Kleists Frühling? Wenigstens scheinen sie zunächst an das Lehrgedicht zu gränzen. Von dieser Art wär ein Gedicht, das uns die Einrichtung und die vornehmsten Geseze eines Staats in einem System vortrüge. Auch der lehret, der uns von vorhandenen Dingen, deren Beschaffenheit und Zusammenhang unterrichtet. An diese Art des Lehrgedichtes würde sich auch das blos historische Gedicht anschließen, das eine Reyhe wahrer Begebenheiten enthielte. Also scheinet Batteux nicht ganz unrecht zu haben, wenn er das blos historische Gedicht auch in diese Gattung sezet.

Wir

Wir haben Lehrgedichte, und man erkennet sie einstimmig für solche, darin zusammenhangende Systeme speculativer Untersuchungen vorgetragen werden, wie das Gedicht des Lukretius von der Natur der Dinge, Hallers Gedicht vom Ursprung des Uebels, Popens vom Menschen, Wielands von der Natur der Dinge und andre mehr: andre tragen Theorien von Künsten, oder auch ganze Systeme praktischer Regeln vor, wonach gewisse Geschäfte sollen getrieben werden, wie des Hesiodus Gedicht, die Arbeiten und die Tage; Virgils Georgica, Horaz und Boileau, von der Poetik; du Frenoy und andre von der Mahlerkunst: endlich haben wir auch Gedichte, die wolgeordnete und ausführliche Gemählde natürlicher und sittlicher Dinge enthalten, wie Hallers Alpen, Thomsons Jahrszeiten, und Kleists Frühling. Auch blos sittliche Schilderungen des Menschen, oder der allgemeinen moralischen Natur, sind ein Stoff zum Lehrgedicht. Nicht ohne Grund könnte man auch solche Gedichte, wie Bodmers über den Charakter der deutschen Dichter, und seine Wolthäter der Stadt Zürich sind, hieher rechnen.

Daß diese Gattung wichtig sey, ist bereits erinnert worden; aber die Sache verdienet eine nähere Betrachtung. In jeder Art der menschlichen Angelegenheiten, in jedem Stand, jeder gesellschaftlichen Verbindung, ist eine lebhafte und sich ans Herz anschließende Kenntnis, gewisser sich auf dieselbe beziehender Wahrheiten, allemal der Grund, wo nicht gar aller guten Handlungen, doch des durchaus guten und rechtschaffenen Betragens. Der Mensch, dessen Herz von der Natur auf das beste gebildet worden, kann nicht allemal gut handeln, wenn er blos der Empfindung nachgiebt. Erst durch ein gründliches System praktischer Wahrheiten, wird der Mensch von gutem Herzen, zu einem vollkommenen Menschen. Nur dieses stellt ihm jedes besondere Geschäft, und jede Angelegenheit in dem wahren Gesichtspunkt vor, der ihm ein richtiges Urtheil davon giebt, und seine Entschließungen auf das rechte Ziel lenket. Es ist das Werk der Philosophie diese Wahrheiten zu entdeken; aber die Dichtkunst allein, kann ihnen auf die beste Weise die würksame Kraft geben. Was der reine Verstand am deutlichsten begreift, wird am leichtesten wieder ausgelöscht, weil es an nichts sinnlichem hängt. Der Dichter ist nicht nur durchaus sinnlich, sondern sucht unter den sinnlichen Gegenständen die kräftigsten aus; an diese hänget er die Begriffe und Wahrheiten, und dadurch werden sie nicht nur unvergeßlich, sondern auch einnehmend, weil sich die Empfindung einigermaaßen damit vermischt.

— Aus ihrem Bilderschatz
Schmükt sie sie reizend aus und nihmt der Gründe Plaz. (*)

(*) Wielands Nat. der Dinge 2. B.

Der lehrende Dichter sucht in dem Umfang der uns allezeit gegenwärtigen sinnlichen Gegenstände die lebhaftesten aus; braucht sie als Spiegel, darin unsre Begriffe mit voller Klarheit abgemahlt sind, und dadurch unsre Urtheile festgesezt werden. Daher geschiehet es, daß wir uns derselben bey gar mannigfaltigen Gelegenheiten wieder erinnern. Da er endlich nicht nur jedes einzele mit allen Annehmlichkeiten des Wolklanges, sondern auch sein ganzes System in einem schönen, aber sinnlich faßlichen Plan vorträgt, und den Vortrag selbst durch alle Reizungen einnehmend macht; so muß jeder Mensch von Geschmak Lust bekommen, ihn nicht nur ofte zu lesen, sondern auch alles lebhaft im Gedächtniß zu behalten.

Hieraus siehet man aber auch, daß alle Dichtergaben zusammen kommen müssen, um in dieser Gattung völlig glüklich zu seyn. Die fließendste Harmonie des Verses, die schönsten Farben des Ausdruks, die kräftigsten Bilder, und im Ganzen die schlaueste Kunst der Anordnung, sind hier mehr, als irgendwo nothwendig, damit sich alles recht lebhaft einpräge. Lukretius hat nur in einzelen Stellen seines Gedichts, allen diesen Foderungen genug gethan; aber an dem meisten Orten ist er doch zu troken; da hingegen Virgil sich durchaus als einen großen Dichter gezeiget hat. Unter uns kann Haller zum Muster dienen, und in einigen, was die Stärke des Ausdruks, und die Wahl der Bilder betrift, auch Witthof, dessen Vers aber nicht den erfoderlichen Wolklang hat. Wieland hat sich in seiner ersten Jugend in dieses Feld begeben, und es ist zu wünschen, daß er noch einmal dahin zurükekehre, wo es ihm leicht seyn würde seinen besten Vorgängern in allen Stüken gleich zu kommen, in einigen aber, sie zu übertreffen. Er wäre vollkommen im Stande die Anmerkung eines unsrer Kunstrichter zu wiederlegen, daß unsre Lehrdichter nur denn fürtreflich seyn, wenn sie abstrakte Lehren der Weltweisheit vortragen, hingegen sehr fallen, wenn sie

sich

sich zu den Sitten der Länder und Menschen herablassen. (*)

(*) S. Briefe über die neueste Litteratur im VIII Th. S. 165.

Ein Dichter von Wielands Geist könnte sich einen unsterblichen Namen machen, wenn er Leibnizen würde, was Lukretius dem Epicur ist. Nie ist ein erhabeneres System der Philosophie erdacht worden, als das Leibnizische, das auch zugleich wegen der Kühnheit vieler seiner Lehren, die das höchste enthalten, was der menschliche Verstand jemals wagen wird, recht für den hohen Flug der Dichtkunst gemacht zu seyn scheinet. Seine Begriffe von einzelen Wesen, und eines jeden besonderer Harmonie mit dem Ganzen, von den Monaden, von der Seele; seine allgemeine vorhergeordnete Harmonie, seine Stadt Gottes —. Was kann ein philosophischer Poet grössers wünschen? Auch könnte man einen fürtreflichen Stoff zum Lehrgedichte von den Grundwahrheiten und Grundmaximen einer weisen Staatsverwaltung hernehmen. Was für unvergleichliche Gelegenheiten zu den reizendsten Gemählden würde er nicht an die Hand geben? Zu wünschen wär auch, daß ein dazu geschikter Dichter ein grosses Lobgedicht auf die vornehmsten Wolthäter des menschlichen Geschlechts ausarbeitete. Er würde Gelegenheit haben, darin zu lehren, in was für einem Zustande die Menschen seyn könnten, wenn einmal Vernunft und Sitten den höchsten Grad, dessen die menschliche Natur fähig ist, würden erreicht haben. Denn würde er allen großen Männern, die zum besten der Menschen, Künste, Geseze, Wissenschaften erfunden haben, ihr verdientes Lob ertheilen, und dadurch andre Genie zur Nacheyferung reizen. Ein sehr herrlicher und reicher Stoff. Selbst einige besondere, für das menschliche Geschlecht höchst wichtige Wahrheiten, von der göttlichen Oberherrschaft über die Welt, von der Unsterblichkeit der Seele, von der Wichtigkeit der Religion, sind zwar von einigen neuern Dichtern behandelt worden; aber noch gar nicht in dem Maaße, daß man damit zufrieden seyn könnte. Hier ist also für die Dichter noch ein überaus fruchtbares Feld, wie ganz neu zu bearbeiten. Um so vielmehr ist zu wünschen, daß die Kunstrichter nicht so schnell seyn möchten, unsren jungen Dichtern, die in verschiedenen Kleinigkeiten, ein schönes dichterisches Genie gezeiget haben, durch gar zu ungemessenes Lob, die Einbildung einzustößen, als ob sie izt schon in das Verzeichnis der großen Dichter gehören, die durch ihre Gesänge sich um das menschliche Geschlecht verdient gemacht haben. Dies ist eben so viel, als wenn man einen jungen Philosophen deswegen, daß er etwa eine metaphysische Erklärung richtiger, als andre gegeben, oder einige Säze gründlicher, als bis dahin geschehen ist, bewiesen hätte, neben Leibnitzen, oder Wolfen stellen wollte. Wer historische Nachrichten und verschiedene critische Bemerkungen über alle Lehrgedichte der Alten und der Neuern, zu haben wünschet, wird auf Hr. Duschens Briefe zur Bildung des Geschmaks verwiesen.

Die Alten hatten die Gewohnheit, dem auch die meisten Neuern gefolget sind, ihre Lehrgedichte allemal jemanden zuzuschreiben, und Servius hält dieses so gar für nothwendig, quia præceptum et doctoris et discipuli personam requirit. Aber Virgil hat gewiß den Mecänas nicht für seinen Schüler angesehen.

Zu dem Lehrgedichte können auch die Satyren und die lehrenden Oden und Lieder gerechnet werden; davon aber wird in den besondern Artikeln über ihre Gattung gesprochen.

Leicht, Leichtigkeit.

(Schöne Künste.)

Durch diese Wörter bezeichnet man eine schäzbare Eigenschaft in Werken der Kunst, die sich entweder in den Gedanken selbst, oder nur im Ausdruk derselben zeiget. Leichtigkeit in Gedanken rühmet man an den Werken, wo alle Vorstellungen in einem so natürlichen Zusammenhang neben einander sind, oder auf einander folgen, daß uns dünkt, jede habe sich dem Künstler von selbst dargebothen; darin jedes so ist, daß man denken sollte, es habe nicht anders seyn können. Daher geräth man nicht selten bey solchen Werken auf den Wahn, man würde alles eben so gemacht haben. Nirgend bemerkt man, daß der Künstler mit Mühe, oder durch Kunstgriffe die Gedanken gefunden, und an einander gekettet habe; keine Spuhr von Nebengedanken, die in andern Werken, als Gerüste gebraucht werden, um auf die Hauptsachen zu kommen. Diese Leichtigtigkeit macht also die Gedanken und ihren Zusammenhang höchst klar und natürlich. Deswegen vergißt man bey solchen Werken den Künstler, und seine gehabte Bemühung; nur das Werk beschäftiget uns; man glaubt die Stimme der Wahrheit selbst

selbst zu hören, und die Würkung der Natur selbst zu empfinden.

Im Ausdruk ist Leichtigkeit, wenn in der Rede jeder Ausdruk genau bestimmt ist, und völlige Klarheit hat; wenn zu dem Gedanken weder zu viel noch zu wenig Worte gebraucht werden; wenn die einzelen Begriffe, die den Gedanken ausmachen, in einer Ordnung folgen, daß er ohne Müh und ohne Zweydeutigkeit gefaßt wird. In zeichnenden Künsten zeiget sich die Leichtigkeit in fließenden und sichern Umrissen, die nichts unbestimmt lassen; in dreisten Penselstrichen, denen nicht weiter nachgeholfen worden. Man sieht jede Kleinigkeit, wie man denkt, daß sie hat seyn müssen, und bildet sich ein, dabey zu fühlen, daß es dem Künstler nicht schweer worden, es so zu machen. Im Gesang und Tanz zeiget sich die Leichtigkeit der Ausübung darin, daß man auf das deutlichste bemerket, es mache dem Künstler keine Mühe, jedes vollkommen so zu machen, wie es seyn soll. Wenn die Schmeling singet, so höret man jeden Ton in der höchsten Reinigkeit, und fühlet, man sehe sie, oder sehe sie nicht, daß es ihr keine Mühe macht; man wird versucht zu glauben, die Natur und nicht eine menschliche Kehle habe diese Töne so vollkommen gebildet.

Es läßt sich begreifen, daß in jeder Kunst nur die dazu gebohrne Genie die höchste Leichtigkeit erreichen. Wer wie la Fontaine von der Natur zum Fabeldichter gebildet worden, wird auch seine Leichtigkeit darin haben. Der Künstler darf bey der Arbeit nur sich selbst beobachten, um zu wissen, ob sein Werk Leichtigkeit haben wird. Fühlt er, daß ihm die Arbeit schweer wird, daß er Gedanken und Ausdruk mit einiger Aengstlichkeit suchen muß; so kann er sich versichert halten, daß dem Werk die Leichtigkeit fehlen wird. Nur denn, wenn man sich seiner Materie völlig Meister gemacht hat; wenn man alles, was dazu gehöret, oder damit verbunden ist, mit gänzlicher Klarheit vor sich liegen sieht, kann man leicht wählen und ordnen. Eben so gänzlich muß man den Ausdruk in seiner Gewalt haben. Darum muß der Redner seine Sprache von Grundaus erlernt, der Zeichner die höchste Fertigkeit alle Formen darzustellen, der Tonkünstler eine völlige Kenntnis der Harmonie besizen, ehe die Leichtigkeit des Ausdruks bey seiner Arbeit erfolgen kann.

Man hat darum Ursache zu sagen, daß das, was am leichtesten scheinet, das schweerste sey. Nicht, als ob dem Künstler die Arbeit sauer geworden, sondern, weil es überhaupt schweer ist, wo nicht die Natur selbst fast alles gethan hat, jene völlige Herrschaft über seine Gedanken und über den Ausdruk zu erreichen. Nur der, der seine Zeit blos mit Nachdenken über die Gegenstände seiner Kunst zubringt, und dabey das gehörige Genie dazu hat, gelanget auf diese Stufe.

Selten aber wird man ohne sorgfältiges Ausarbeiten einem Werke die höchste Leichtigkeit geben können. Wenn man auch in der lebhaftesten Begeisterung arbeitet, wo alles leicht wird; so findet man hernach doch, daß noch manches fremdes, oder nicht völlig richtiges mit untergelaufen; weil man in dem Feuer der Arbeit bey der Menge der sich zudringenden Vorstellungen nicht gewählt hat. Darum dürfen auch die glüklichsten Genie die Ausarbeitung nicht versäumen. Ofte giebt erst die lezte Bearbeitung, da hier und da nur einzele Ausdrüke geändert, oder eingeschaltet, einzele ganz feine Penselstriche, durch ein feines Gefühl an die Hand gegeben, dem Werke die wahre Vollkommenheit. Erst nachdem man in der Rede jeden einzelen Begriff, jeden Gedanken, jeden Ausdruk gleichsam abgewogen hat, kann man die höchste Leichtigkeit in dieselbe bringen. Das Leichte ist allemal einfach, und das Einfache ist gemeiniglich das, worauf man zulezt fällt. Man erkennet es erst, nachdem man alle möglichen Arten dieselbe Sache darzustellen, vor sich hat, und gegen einander vergleichet.

Die Leichtigkeit ist überall eine gute Eigenschaft; aber gewissen Werken ist sie wesentlicher nöthig, als andern. Sie ist der Comödie wesentlicher, als dem Trauerspiel, und im Lied weit nothwendiger, als in der Ode. Ueberhaupt ist sie in Werken, die für ein ernstliches Nachdenken gemacht sind, weniger wichtig, als in denen, die schnell rühren, oder angenehm unterhalten sollen. Pindar hatte die Leichtigkeit des Anakreons nicht nöthig. Von unsern einheimischen Schriftstellern können Wieland, beydes in gebundener und ungebundener Rede, und Jacobi in dem Lied, als Meister des Leichten angepriesen werden.

Leidenschaften.

(Schöne Künste.)

Die Leidenschaften haben einen so großen Antheil an den Werken der schönen Künste, und spielen darin eine so beträchtliche Role, daß sie in der Theorie der-

derselben eine besondere und etwas umständliche Betrachtung verdienen. Es gehöret unmittelbar zum Zwek des Künstlers, daß er Leidenschaften erweke, oder besänftige; daß er sie in ihrer wahren Natur und in ihren Aeußerungen schildere, und die mannigfaltigen guten und schlimmen Würkungen derselben auf das lebhafteste vorstelle. Um diesem Artikel, der etwas weitläuftig werden wird, die nöthige Klarheit zu geben, wollen wir die verschiedenen Hauptpunkte desselben voraus bestimmen,

Es soll hier gezeiget werden, 1) was der Künstler zur Erwekung und zur Besänftigung der Leidenschaften zu wissen und zu thun habe, 2) wie er jede nach ihrer Natur, in ihren Aeußerungen, und nach ihren guten und schlimmen Würkungen, oder Folgen schildern soll. Der erste Hauptpunkt theilet sich wieder in zwey andre; denn es entstehen dabey diese zwey Fragen; wie das izt ruhige Gemüth in Leidenschaft zu sezen, oder das in große Bewegung gesezte zu besänftigen sey, und: wie überhaupt seine Reizbarkeit zu verstärken, oder zu schwächen sey, damit es die beste Stimmung bekomme, sowol herrschende, als vorübergehende leidenschaftliche Empfindungen in einem vortheilhaften Maaße anzunehmen. Sollen die schönen Künste, wie man zu allen Zeiten von ihnen geglaubt hat, die eigentlichen Mittel seyn, die Gemüther der Menschen überhaupt zu bilden, und in besondern Fällen zu lenken; so muß der Künstler nothwendig jeden der vorher erwähnten Punkte, als Mittel zum Zwek zu gelangen, in seiner Gewalt haben. Polybius sagt, daß die Musik den Arkadiern nothwendig gewesen, um ihre etwas rohe Gemüthsart empfindsam zu machen; und jederman weiß, daß diese Kunst bey besondern Gelegenheiten gebraucht wird, die Gemüther in Bewegung zu sezen, oder zu besänftigen. Diese Dienste müssen alle schönen Künste leisten; und deswegen muß jeder gute Künstler die Mittel dieses auszurichten in seiner Gewalt haben.

Man fodert also in Ansehung des ersten der vorhererwähnten zwey Hauptpunkte, daß der Künstler, ein izt ruhiges Gemüth in Leidenschaft sezen, und das aufgebrachte besänftigen könne; daß er in den Gemüthern die gehörige Reizbarkeit, an der es ihnen fehlen möchte, in einem schiklichen Maaße erweke, und denen, die zu leicht aufgebracht werden, etwas von dieser Reizbarkeit benehme; daß er endlich eingewurzelte Unarten, wodurch besondere Leidenschaften bey jeder Gelegenheit aufwachen, schwäche, z. B. den jachzornigen Menschen sanftmüthiger mache, und hingegen in den Gemüthern, denen es an gewissen Empfindungen fehlet, wodurch nüzliche Leidenschaften in ihnen herrschend werden könnten, diese Empfindungen einpflanze.

Ehe wir uns über jeden dieser Punkte besonders einlassen, merken wir überhaupt an, daß alle diese Foderungen eine genaue und richtige Kenntnis der Natur und des Ursprungs der Leidenschaften, auch der Ursachen, durch die sie verstärket, oder geschwächet werden, in dem Künstler voraussezen. Diese Kenntnis muß er hauptsächlich von dem Philosophen erlernen. Indessen wollen wir hier, weil es ohne Weitläuftigkeit geschehen kann, die Hauptpunkte dieser Sache, ihm zum Nachdenken anführen.

Die Leidenschaften sind im Grunde nichts anderes, als Empfindungen von merklicher Stärke, begleitet von Lust oder Unlust, aus denen Begierd, oder Abscheu erfolget. Sie entstehen allemal aus dem Gefühl, oder der undeutlichen Vorstellung solcher Dinge, die wir für gut, oder bös halten. Ganz deutliche Vorstellungen haben keine Kraft das Gemüth in Bewegung zu sezen; was das Herz angreifen, und die Empfindsamkeit reizen soll, muß der Vorstellungskraft viel auf einmal zeigen, und der leidenschaftliche Gegenstand muß im Ganzen gefaßt werden; (*) wir müssen darin auf einmal viel gutes, oder schlimmes zu sehen glauben; die Menge der darin liegenden Dinge muß uns hindern, die Aufmerksamkeit auf einzele Theile zu richten, und ihn zum Gegenstand der Betrachtung zu machen. Wer eine Sache zergliedert, ihre Theile einzeln betrachtet, und folglich untersucht, wie sie beschaffen ist, der fühlt nichts dabey; sollen wir fühlen, so muß die Aufmerksamkeit nicht auf die Betrachtung der Sache, oder auf ihre Zergliederung, sondern auf die Würkung, die sie auf uns hat, gerichtet seyn. Die leidenschaftlichen Gegenstände, gleichen jenem, von einem Scythischen König seinen Söhnen zum Denkbild vorgestellten Bündel von Stäben; ihre Stärke liegt in der Vereinigung des Einzelen, und sie sind leicht zu zerbrechen, wenn man jeden besonders herausnihmt.

(*) S. die Anmerkung im Art. lehrende Rede. S. 681.

Darum muß die Einbildungskraft das meiste zur Leidenschaft beytragen. Denn von ihr kommt es, daß bey jeder gegenwärtigen etwas lebhaften Empfindung eine große Menge andrer damit verbundener Vor=

Vorstellungen zugleich rege werden. Ihr ist es vornehmlich zuzuschreiben, daß ein Mensch, der gegen einen andern Feindschaft im Herzen heget, durch eine sehr geringe aufs neue von ihm erlittene Beleidigung in heftigen Zorn gerahtet. Bey dieser Gelegenheit bringt seine Einbildungskraft ihm alle vorhergegangene Beleidigungen, allen ihm bisher von seinem Feinde verursachten Verdruß, auf einmal wieder ins Gedächtnis; und insgemein stellt er sich auch, da eine lebhafte Einbildungskraft erfindrisch, leichtgläubig und ausschweifend ist, alles, was er etwa noch künftig von diesem Feind möchte zu leiden haben, als schon gegenwärtig vor. Diese große Menge von Vorstellungen, deren jede etwas wiedriges hat, würket nun auf einmal, und bringet einen heftigen Zorn, mit Rachsucht begleitet in dem Herzen des Beleidigten hervor. Auf eine ähnliche Weise entstehen alle Leidenschaften. Dieses dienet also zuerst zur Beantwortung der Frage, wie Leidenschaften zu erweken seyen. Nämlich es geschiehet durch eine lebhafte Schilderung leidenschaftlicher Gegenstände, besonders, wenn die Phantasie dabey erhizt wird. Wer uns in Furcht sezen will, muß wissen die Gefahr eines uns drohenden Uebels dergestalt abzubilden, daß wir sie als gegenwärtig und uns von allen Seiten drohend fühlen: und so muß für jede zu erwekende Leidenschaft der Gegenstand, der sie verursachet, geschildert werden. Dieses Mittel haben die redenden Künste am vollkommensten in ihrer Gewalt, weil sie alle möglichen Arten der Vorstellungen erweken können: aber der Künstler muß dabey auf die höchste Sinnlichkeit der Vorstellungen bedacht seyn; muß das Abwesende, als gegenwärtig, das Ferne, als nahe, das Abstrakte, als körperlich und die äußern Sinnen rührend, vorstellen können. Es giebt keine Leidenschaft, deren Gegenstand die Beredsamkeit und Dichtkunst nicht völlig in ihrer Gewalt haben. Vor allen andern Künsten haben sie dieses voraus, daß sie bey jeder vorkommender Gelegenheit, da Leidenschaften zu erweken sind, die Mittel dazu, ohne vorhergegangener Veranstaltung bey der Hand haben.

Die zeichnenden Künste können uns auch viel leidenschaftliche Gegenstände höchst lebhaft vor Augen stellen. Alles was in den verschiedenen Charakteren und in den sittlichen Eigenschaften der Menschen zur Erwekung der Ehrfurcht, der Liebe, des Vertrauens, des Mitleidens, oder der Verachtung und des Hasses liegt, haben sie in ihrer Gewalt. Der Mahler insbesonder kann fast jeden leidenschaftlichen Gegenstand in der leblosen und sittlichen Natur, und auch gewissermaaßen in der unsichtbaren Welt abbilden. Aber diese Mittel Leidenschaften zu erweken, erfodern mehr Veranstaltungen, als jene die in der Gewalt der redenden Künste sind. Sie dienen also hauptsächlich bey öffentlichen Gelegenheiten, durch Erwekung der Leidenschaften, den Zwek der Feyerlichkeiten desto sicherer zu erreichen.

Die Musik hat außer der Schilderung leidenschaftlicher Aeußerungen, wovon sogleich besonders wird gesprochen werden, nur wenige leidenschaftliche Gegenstände in ihrer Gewalt, weil ihr eigentliches Geschäft in dem Ausdruk der Empfindung selbst, nicht in der Schildrung der Gegenstände besteht. Doch kann sie überhaupt Pracht, Feyerlichkeit, Lerm und Verwirrung, ingleichen etwas von sittlichen Charakteren ausdrüken, und also dadurch die Leidenschaften rege machen.

Aber die Gegenstände, in denen wir in Rüksicht auf uns selbst gutes oder böses sinnlich erkennen, sind nicht die einzigen Mittel den Menschen in Leidenschaft zu sezen; sie werden noch schneller rege, wenn wir ihre Aeußerungen an andern wahrnehmen. Menschen, die wir leiden sehen, erweken unser Mitleiden, und freudige Menschen machen auch uns fröhlich, so wie der Schreken den wir in andern wahrnehmen, auch uns erschrekt, ob uns gleich die Ursache desselben unbekannt ist. Darum sind lebhafte Schilderungen der Leidenschaften in ihren verschiedenen Aeußerungen, auch sehr kräftige Mittel dieselben Aufwallungen in uns hervorzubringen.

Der Künstler muß demnach jede Leidenschaft in ihren Aeußerungen und Würkungen genau kennen, und auf das lebhafteste zu schildern wissen. Wir haben aber von der Schilderung, oder dem wahren Ausdruk der Leidenschaften, diesem zweyten Mittel sie zu erweken, bereits anderswo gesprochen. (*) Die redenden Künste haben die meisten, aber nicht immer die kräftigsten Mittel zu diesen Schilderungen in ihrer Gewalt. Wenn gleich der Dichter die Angst eines nahe zur Verzweiflung gebrachten Menschen umständlicher, als jeder andre Künstler schildern kann; so ist doch das, was er uns sagt, nicht so allgewaltig erschütternd, als die äußerlichen Würkungen dieser Leidenschaft, die die zeichnenden Künste durch Gesichtszüge, Stellung und Bewegung ausdrüken

(*) S. Ausdruk der Leidenschaft.

drüken

drüken können. Unter allen Künsten aber scheinet die Musik hiezu die größte Kraft zu haben, weil sie das körperliche Gefühl und das System der Nerven am stärksten angreift. Was kann fürchterlicher seyn, als ein rechtes Angstgeschrey, das die Verzweiflung aus einem Menschen erpreßt? Dieses kann die Musik nicht nur vollkommen nachahmen, sondern durch die Harmonie und erschreklich ins Gehör reißende Töne der Instrumente noch verstärken. Man hat deswegen zu allen Zeiten und mit Recht der Musik vorzügliche Kraft zur Erwekung der Leidenschaften, durch den starken Ausdruk derselben zugeschrieben. Eine überwiegende Kraft aber kann das Schauspiel haben, wenn es mit so guter Ueberlegung eingerichtet ist, daß alle Künste zugleich ihre Würkung darin thun.

Die beyden Mittel die Leidenschaften zu erweken, können durch Nebenumstände, wodurch die Einbildungskraft recht erhizt wird, einen besondern Nachdruk bekommen. Es kommt wie bereits angemerkt worden, zur Verstärkung der Leidenschaften sehr viel hierauf an; denn auch ein an sich schwacher Gegenstand bekommt durch die Mitwürkung einer lebhaften Phantasie oft eine bewundrungswürdige Stärke. Ein gewisser Virtuose hat mir gestanden, daß er in seinem Leben nie so stark gerührt worden, als damals, da er in Rom in der Peterskirche ein sogenanntes Miserere mit aller möglichen Feyerlichkeit hat singen gehört; obgleich die Musik in Absicht auf den Ausdruk gar nichts vorzügliches gehabt; die größte Kraft kam von der Menge der Stimmen, von der Feyerlichkeit der Versammlung und andern außer der Musik liegenden Umständen. Man wird allemal merken, daß ein Schauspiel weit stärker rühret, wenn Logen und Parterre recht angefüllt, als wenn sie halb leer sind; und gar ofte kann eine Kleinigkeit, die einen einzeln Menschen wenig rühren würde, in einer großen Versammlung erstaunliche Bewegung machen. Der an sich geringe Umstand, daß M. Antonius bey der Leichenrede auf den Cäsar das blutige Gewand des ermordeten Diktators dem Volke vorzeigte, hat Rom um seine Freyheit gebracht. Es wäre aber unmöglich alle Veranlassungen und Umstände, wodurch die Phantasie der Empfindung zu Hülfe kömmt, zu beschreiben. Der Künstler muß ein Kenner der Menschen seyn, und bey jeder Gelegenheit dessen schwache Seite zu finden wissen.

Dieses ist sowol bey der Bearbeitung der Werke der Kunst, als bey der Gelegenheit, wo sie gebraucht werden, in Betrachtung zu ziehen. Der Redner muß nicht nur darauf sehen, daß seine Materie zu Erwekung der Leidenschaften richtig gewählt sey, das besondere des Ausdruks, die Figuren der Rede, ihr Ton, und der mündliche Vortrag, dies alles muß durchgehens leidenschaftlich seyn: kann nun mit diesem noch bey Haltung der Rede jeder Umstand mit Feyerlichkeit verbunden, und die Menge der Zuhörer zum voraus in besondere Erwartung gesezt werden; so hat der Redner sich eine völlige Würkung von seiner Rede zu versprechen. In Absicht auf das Leidenschaftliche im Ton, im Ausdruk und in den Figuren der Rede, kann Cicero als ein vollkommenes Muster vorgestellt werden. Will er Mitleiden erweken, so stimmt in seinem Vortrag alles auf Rührung überein; er weiß allemal die zärtlichsten und kläglichsten Ausdrüke zu wählen, und braucht sehr rührende Figuren; will er Zorn erregen, so ist gleich alles dieses umgekehrt; er spricht mit Entrüstung, weiß den Personen und Sachen, gegen die er den Zuhörer aufbringen will, die verhaßtesten Namen zu geben, und Figuren der Rede, die geschikt sind die Gemüther aufzubringen, am rechten Ort aufzuhäufen.

Auf eine ähnliche Weise muß jeder Künstler verfahren. Bey dem Mahler müssen die Behandlung, der Ton der Farben, die Anordnung, und vornehmlich die Wahl der zufälligen Umstände, mit der Art des leidenschaftlichen im Inhalt genau übereinstimmen. Ein trauriger Inhalt muß auch mit traurigen Farben gemahlt werden, und die Anordnung muß schon etwas finsters haben. Ich habe irgendwo ein Gemählde gesehen, worauf die Andromeda mit fürchterlichen und schon Schauder erwekenden Felsen umgeben war; aber zwischen denselben war eine Aussicht auf das Land, da man ein paar Figuren in sehr jammernder Stellung erblikte, welches die Vorstellung des Unglüks, das diese Person betroffen, um ein merkliches verstärkte.

So muß auch in der Musik der klägliche, oder fröhliche Gesang von einer schweeren und eindringenden, oder von einer reizenden Harmonie unterstüzt, und von Instrumenten, die sich zum Ausdruk am besten schiken, aufgeführt werden. Und die Spieler müssen sanft, lebhaft, oder wild spielen, so wie der Inhalt es erfodert.

Am wichtigsten aber sind zur Unterstüzung des leidenschaftlichen Inhalts die äußern Veranstaltungen, unter welchen das Werk der Kunst seine Würkung thun soll. Die Anordnungen der Feste und Feyerlichkeiten, dazu die Werke der schönen Künste gebraucht werden, erfodern einen Mann von grosser Kenntnis und Geschmak; denn das was er dabey verordnet, giebt jenen Werken unstreitig den größten Nachdruk, oder benihmt ihnen ihre Kraft. Der geringste Umstand kann alles verderben oder kräftig machen. Wie ofte wird nicht in den Opern eine an sich rührende Scene entweder durch ungeschikte Verzierungen, oder durch ein kleines Versehen einer Nebenperson, so gar durch etwas in der Kleidung lächerlich? Die Mängel in den Veranstaltungen der Feyerlichkeiten sind unstreitig die schwächeste Seite in Absicht auf den gegenwärtigen Zustand der schönen Künste in Europa. Diese Veranstaltungen sind insgemein so, daß sie die Würkung der schönen Künste eher hemmen, als befördern. Es ist augenscheinlich, um nur eines einzigen Beyspiels zur Erläuterung dieser Anmerkungen zu erwähnen, daß an gewissen Orten, wo es Mode geworden, daß die vornehmsten im schlechtesten Anzug und beynahe mit Nachtmüzen in die Kirche kommen, unendlich weniger Aufmerksamkeit auf den Vortrag des geistlichen Redners gewendet wird, als da, wo alles bis auf die Kleidung feyerlich ist. (†) So viel sey hier von Erwekung und Verstärkung der Leidenschaft überhaupt gesagt.

Man kann schon hieraus auch das Wichtigste, was zu Besänftigung und Stillung, oder Hemmung derselben anzumerken ist, abnehmen.

Da die Leidenschaft aus einer schnellen Vereinigung des vielfältigen Guten, oder Bösen entsteht, das die etwas erhizte Einbildungskraft in dem Gegenstand derselben sieht; so ist der unmittelbareste Weg zu verhindern, daß ein Mensch nicht in Leidenschaft gerathe; die deutliche Entwikelung des Einzelen, das in dem leidenschaftlichen Gegenstand liegt. Dieses war der Hauptkunstgriff der stoischen Philosophen, wie aus unzähligen Stellen der Betrachtungen des fürtreflichen Kaysers **Marcus Aurelius** zu sehen ist. Denn da es die Hauptbeschäftigung dieser philosophischen Schule war, die Leidenschaften, wo möglich zu vertilgen, so ist leicht zu erachten, daß sie die besten Mittel zu diesem Zwek zu gelangen werden entdekt haben.

Dieses Mittel ist fürnehmlich den redenden Künsten vorbehalten. Nur sie können den leidenschaftlichen Gegenstand so vorstellen, in solche Theile auflösen, daß er nichts reizendes mehr zeiget; sie können die Sachen, die ihrem äußern Scheine nach liebens- oder hassenswürdig, erfreulich, oder fürchterlich sind, nach ihrer innern Beschaffenheit so entwikeln, daß alles Leidenschaftliche darin verschwindet. So hat **Cyneas** dem **Pyrrhus** gezeiget, wie die Vorstellung von der Herrlichkeit der Eroberungen verschwindet, wenn man die Sachen näher betrachtet, (*) und so hat auch Sokrates dem Alcibiades den Stolz, den ihm die vermeinte Wichtigkeit seiner Güter eingeflößt hatte, gezähmet.

(*) S. Lächerlich.

Aber man muß dieses Mittel mit Vorsichtigkeit gebrauchen; denn es ist selten rathsam, sich einer vorhandenen Leidenschaft geradezu zu wiedersezen. Man gießet dadurch insgemein nur Oel ins Feuer. Besser ist es, daß man, auf Sokratische Art, sich anstelle, als ob man ihr nachgebe, indem man auf eine schlaue Art, durch allmählige Entwikelung der phantastischen Vorstellungen ihr Fundament untergräbt. Was vorher von der überlegten Wahl des Tones, des Ausdruks und der Nebenumstände, zur Erhizung der Einbildungskraft, angemerket worden, davon gilt hier das Gegentheil. Ein kalter, gleichgültiger Ton, lindernde Ausdrüke und alles, was besänftigend ist, wird hier von dem Redner angewandt. Ueberhaupt muß man mit einem in Leidenschaft gesetzten Gemüth nicht geradezu streiten. Allenfalls muß man, wenn dieses nöthig scheinet, sehr kurz und nachdrüklich sprechen. Unter den Reden, welche die an den erzürnten Achilles abgeschikten

(†) Es soll seit einigen Jahren in England aufgekommen seyn, daß die Pairs von Großbrittanien an den gewöhnlichen Tagen, da der König nicht im Parlamant erscheinet, sich im Frok und mit Stiefeln, das ist im äußersten Negligé im Oberhaus versammlen. Dies wär ein offenbarer Beweis, daß auch die Berathschlagungen in dieser hohen Versammlung nicht immer mit der gehörigen Aufmerksamkeit betrieben würden. Dem **Cineas** würde der römische Senat gewiß nicht wie eine Versammlung von Königen vorgekommen seyn, wenn die Rathsherren in ihren Hauskleidern in der Versammlung erschienen wären.

schikten Fürsten halten, hat in der That der unberedte Ajax das beste gesagt. (*)

(*) S. II. IX. vs. 620. u. f. f.

Es giebt allerdings auch Fälle, wo die Leidenschaften geradezu durch Machtsprüche völlig gehemmt werden. So läßt Virgil die Wuth der Winde durch den Neptun stillen. Dieser erhebt das Haupt aus dem Wasser, und ruft den tobenden Winden die mächtigen Worte zu:

Tantam vos generis tenuit fiducia vestri?
Jam cœlum terramque, meo fine numine, venti
Miscere & tantas audetis tollere moles.
Quos ego? —

Aber dazu gehöret ein völlig überwiegendes Ansehen des Redners. So war auch das, dessen sich in der Noachide Raphael gegen die Giganten bediente. Noah hatte durch die kräftigsten Vorstellungen ihre Wuth nicht besänftigen können. Aber als Raphael ihrer einige angetroffen, redete er sie mit einer Hoheit, die sie gleich in Erstaunen sezet, so an:

Seyd ihr noch hier? — Der Herr, der das Schiksal
Euern Ungott beherrscht — gebeut euch,
Euch gebeut er, den Sclaven Adramelachs und Satans,
Hundert Balken und dreymal so viel Bretter und Dielen
Von dem geradesten Gorher, gesägt, gezimmert, geglättet,
Vor die Pforte, die von den Engeln bewacht wird, zu bringen.
Murret ihr unter der Bürde, so will ich den Eichbaum zerspalten u. s. w. (*)

(*) Noach. VI. Ges.

Diese Rede machte sie plözlich zahm.

Es ist vorher gesagt worden, daß das Mittel die Leidenschaften durch deutliche Entwiklung des Gegenstandes derselben zu stillen, vorzüglich den redenden Künsten eigen sey. Wir müssen aber anmerken, daß doch auch die zeichnenden Künste es bisweilen in ihrer Gewalt haben. Ein Mahler könnte z. B. einem Jüngling, der von nichts, als von Schlachten träumet, den Muth durch folgende Vorstellung kühlen. Das Gemählde stellte auf dem Hauptgrund einen äußerst lebhaften Scharmüzel vor, dergleichen Rugendas so schön gemahlt hat. Die Erfindung könnte so seyn, daß sie sogleich den jungen Krieger ins Feuer sezte. Auf einem etwas großen Vorgrund, den ein beträchtlicher Schatten etwas verdunkelt, könnten verschiedene verwundete vorgestellt werden, die theils an ihren Wunden sterben, theils unter den Händen und den Messern der Wundärzte sind. Einem Mahler der Erfindung und Geist genug hat, dabey einen kräftigen Ausdruk der Zeichnung besizt, würde es nicht schweer werden, diese schrekliche Scene des Vorgrundes so vorzustellen, daß dem muthigsten Krieger die Lust zum Streit vergienge. So hat Hogarth in einer Folge von Zeichnungen erst die Reizungen der Wollust und allmählig die häßlichen Folgen derselben auf eine Weise vorgestellt, die die stärksten Wallungen des Geblüthes stillen kann.

Ein anderes Mittel die Leidenschaften zu stillen, das allen Künsten gemein ist, besteht darin, daß man gerad entgegengesezte Bewegungen in dem Gemüth rege mache; die Kühnheit und den Zorn durch Furcht, die Zaghaftigkeit durch Muth hemme. Hierüber brauchen wir uns nicht weiter einzulassen, da von Erwekung der Leidenschaften hinlänglich gesprochen worden.

Alles, was hier angemerkt worden, dienet blos zur Beantwortung der Frage, wie das izt ruhige Gemüth in Leidenschaft zu setzen, oder das aufgebrachte zu besänftigen sey. Izt kommen wir auf die zweyte Frage, wie das Gemüth von herrschenden Leidenschaften zu heilen sey, oder wie diese ihm eingepflanzt werden sollen. Jedermann weiß, daß einige Menschen zu verschiedenen Leidenschaften so geneigt sind, daß sie die Kraft derselben bey jeder gegebenen Gelegenheit fühlen; sie liegen gleichsam schlafend in den Gemüthern, und erwachen bey geringer Reizung schnell auf. So wird der Ehrgeizige, so bald er die Gelegenheit sich vorzüglich zu zeigen nur erblickt, sogleich ins Feuer gesezt, und der Rachgierige entbrennt bey der geringsten Beleidigung. Im Gegentheil giebt es Gemüther, die zu gewissen Leidenschaften nicht die geringste Anlage zu haben scheinen. Man trifft Menschen an, deren Stirn und Wangen in ihrem Leben nie schamroth worden sind.

Es ist eine sehr wichtige Frage, wie durch die schönen Künste, die Gemüther für gewisse Gegenstände fühlbar, und für andre weniger empfindsam gemacht werden können.

Wenn man bedenkt, wie allgemein es ist, daß die Menschen die Neigungen und Leidenschaften ihrer Nation und ihres Standes annehmen; daß derselbe Mensch, der unter einer sanftmüthigen, oder ehrsüchtigen, oder rachgierigen Nation erzogen ist, eben so wird, wie die andern sind; unter einer andern Nation aber wild, ohne Empfindung der Ehre, oder sanftmüthig worden wäre; so scheinet es entschie-

schieden zu seyn, daß jede Leidenschaft jedem Gemüth könne eingepflanzt, und daß jedes von jeder Leidenschaft, wenigstens bis auf einen gewissen Grad könne gereiniget werden. Nur müßte hiebey, wenn die Frag aufgeworfen wird, wie eben diese Würkung durch die schönen Künste zu erhalten sey, dasjenige, was von der mechanischen Würkung des Clima abhängt, von den andern Ursachen abgesondert werden.

Man siehet, ohne sich in schweere Untersuchungen einzulassen, wie die Gemüther der Menschen zu gewissen leidenschaftlichen Empfindungen allmählig gestimmt, und geneigt gemacht werden. Wer das Unglük hat unter geizigen, oder rachsüchtigen Leuten auferzogen zu seyn, hat auch das Vorurtheil eingesogen, daß der Besiz des Geldes, der höchste Wunsch des Menschen seyn, und daß man nie eine Beleidigung verzeihen müsse. Daraus läßt sich schließen, wie durch die schönen Künste die Gemüther zu Leidenschaften können geneigt werden. Da sie den gemeinen Vorstellungen, die wir auch in dem täglichen Leben haben könnten, mehr Lebhaftigkeit und mehr Kraft geben, so müßte man solche Werke der Kunst, die zu Tilgung oder Erwekung, gewisser Leidenschaften eingerichtet sind, täglich genießen. Pythagoras hielt seine Schüler an, alle Morgen und Abend durch die Musik gewisse Empfindungen in sich zu erregen, und der berühmte Pensilvanier Fränklin, einer der größten und feinesten Köpfe unsrer Zeit, meldet in einem Schreiben, einem seiner Freunde, der ihm in Noten gesezte Lieder geschikt hatte, daß er davon gute Würkung zu Beförderung der Mäßigung und Liebe zur häuslichen Sparsamkeit erwarte. (†) In großen Städten, wo täglich dramatische Schauspiele aufgeführt werden, könnten diese dazu gebraucht werden.

Ueberhaupt also ist hier zu merken, daß durch eine allgemeine Ausbreitung und den täglichen Gebrauch solcher Werke der Beredsamkeit und Dichtkunst, die Vorstellungen und Urtheile, die eigentlich die Grundlagen gewisser Neigungen ausmachen, lebhaft und eindringend vorgetragen sind; darin leidenschaftliche Gegenstände und die Leidenschaften selbst, mit empfehlenden, oder warnenden Zügen begleitet, kräftig geschildert werden, als gewisse Mittel können angesehen werden, Neigungen und Leidenschaften zu zeugen, oder aus den Gemüthern zu verbannen. Wenn die Jugend, die von nichts, als der in Kriegesdiensten zu erwerbenden Ehre sprechen hört, und nichts, als dahin abziehlende Bücher zu lesen bekommt, von dieser Art Ehrbegierde entflammt wird, und wenn das anhaltende Lesen etwas schwärmerischer Andachtsbücher, die Leute zu Pietisten macht, wie die Erfahrung beydes hinlänglich lehret; so kann man daher denselben Schluß auf jede andere Neigung und Leidenschaft machen, wenn ähnliche Mittel gebraucht werden.

Und so können auch die andern Künste zu gleichem Zwek dienen. Indem sie leidenschaftliche Gegenstände und Leidenschaften selbst kräftig schildern, erweken sie allemal in uns gewisse daher entstehende Empfindungen, und verstärken dadurch allmählig unser Gefühl der Zuneigung, oder Abneigung; denn es ist offenbar, daß wir endlich herrschende Neigung oder Abneigung für solche Gegenstände bekommen, die wir ofte mit Vergnügen oder mit Schmerz, Unwillen oder Ekel empfunden haben. Von allen Werken der Kunst scheinen die Lieder in dieser Absicht die größte Kraft zu haben, wie an seinem Ort umständlicher angemerkt worden ist. (*) Wie das Lächerliche hiezu diene, ist bereits gezeiget worden. (*)

(*) S. Lied.

(*) S. Lächerlich.

Schriften und andere Werke des Geschmaks, die besonders darauf abziehlen, die Menschen zu heilsamen Leidenschaften zu reizen, oder schädliche zu schwächen, verdienen die höchste Achtung von einer ganzen Nation. Wie unendlich würde nicht die Erziehung erleichtert werden, um nur einen Fall des Nuzens solcher Werke anzuführen, wenn man Schriften bey der Hand hätte, worinn die wahre Ehre, die Liebe zum allgemeinen Besten, und jede zur allgemeinen und besondern Glükseeligkeit abziehlende Leidenschaft eben so reizend vorgestellt würde, als die Wollust, in so manchem Werke des Wizes geschildert wird? Wann anstatt blos lustiger oder windiger Lieder, eben so angenehme zu jener höhern Absicht dienende, überall ausgebreitet wären? Was für

(†) I like your ballad, and think it well adapted for your purpose of discountenancing expensive foppery and encouraging industry and frugality. If you can get it generally sung in your country, it may probably have a good deal of the effect you hope and expect from it. Letter to Mr. Neuport in Franklin's Experiments and observations on Electricity &c. London 1769. 4. S. 437.

für ein leichtes Werk würde es alsdenn nicht seyn, die Gemüther der Jugend von dem schädlichen der Leidenschaften zu reinigen, und das heilsame dersel-ben zu verstärken? Fürnehmlich aber würde diese große Würkung alsdenn dadurch erhalten werden; wenn die Gesezgeber die Sitten und Gebräuche ihrer Völker zum öffentlichen und Privatgebrauch solcher Werke, besonders zu lenken suchten. Mit welcher Begierde siehet man nicht die Menschen in öffentliche und Privatconcerte laufen, und wie nüzlich würden diese nicht seyn, wenn da von Sängern, die den Ausdruk in ihrer Gewalt haben, anstatt der Concerte, die insgemein nichts, als ein künstliches Geräusche vorstellen, Lieder, wie die, von denen wir so eben gesprochen, abgesungen würden?

Aristoteles sagt, das Trauerspiel diene durch Erwekung des Mitleidens und Schrekens, die Gemüther von dergleichen Leidenschaften zu reinigen; aber er erkläret sich nicht, auf was Art dieses geschehe. Es scheinet natürlicher zu seyn, daß der, der ofte zum Mitleiden bewogen wird, dadurch weichherzig, und wer öfters in Schreken gesezt wird, furchtsam und schrekhaft werde. Also würde das Gemüth durch die Tragödie von Härte, Grausamkeit und Verwegenheit gereiniget werden. Hievon aber wird anderswo gehandelt werden. (*)

(*) S. Trauerspiel

Die Untersuchung der Frage, wie durch die schönen Künste die Gemüther zu Leidenschaften können geneigt gemacht, oder gegen dieselben verwahrt werden, leitet uns natürlicher Weise auf den zweyten Hauptpunkt dieses Artikels, der die Behandlung und Schilderung derselben betrift, weil, wie vorher angemerkt worden, eben dadurch jener doppelte Zwek am besten erreicht wird.

Man fodert von jedem Künstler, daß er die Leidenschaften nicht nur nach ihrer wahren Natur und in ihren verschiedenen Aeußerungen, sondern auch nach ihren guten und bösen Würkungen, zu schildern wisse. Die wichtigsten Werke der Kunst betreiben vornehmlich dieses Geschäft. Das Heldengedicht und das Trauerspiel beruhen fast ganz darauf.

Getreue zugleich aber lebhafte Schilderungen der Leidenschaften, nach den verschiedenen Graden ihrer Stärke, von den ersten Regungen an, wodurch sie entstehen, bis auf den höchsten Grad ihres vollen Ausbruchs und nach den mancherley Abänderungen, die von dem Charakter der Personen und den besondern Umständen, herrühren, gehören zu den wichtigsten Arbeiten des Künstlers, der vornehmlich in Absicht auf diese Verrichtung ein großer Kenner des menschlichen Herzens und ein vollkommener Mahler aller innerlichen und äußerlichen Regungen des Herzens seyn sollte.

Es wäre ein sehr vergebliches Unternehmen, wenn man das, was hiezu gehöret, in Regeln fassen wollte: wo nicht das Gemüth des Künstlers von der Natur die Leichtigkeit bekommen hat, sich selbst in jede Leidenschaft zu setzen und jeden Charakter anzunehmen, da hilft ihm kein Unterricht. Der Dichter muß, wie Milton oder Klopstok ein Engel oder Teufel seyn können, oder wie Homer mit dem Achilles wüten, und mit dem Ulysses bey den größten Gefahren kaltblütig seyn, nachdem die Umstände es erfodern. Er muß selbst alles fühlen, was er an andern schildern will. Dies ist die vorzügliche Gabe, wodurch er sich von andern Menschen unterscheidet. (†)

Freylich wird der Künstler, der mit diesem natürlichen Talent eine große Erfahrung verbindet, der die Menschen in ihren leidenschaftlichen Aeußerungen mit einem scharfen Auge fleißig beobachtet hat, der dazu noch eine philosophische Kenntnis der Tiefen des menschlichen Herzens besizet, in seinen Schilderungen noch größer seyn. Was man also über diesen Punkt dem Künstler empfehlen kann, beruhet blos auf eine genaue und äußerst aufmerksame Beobachtung der Menschen, und ein anhaltendes ganz besonderes Studium der Charaktere und Leidenschaften, welches er in den täglichen Umgange und in der Geschichte der Völker treiben kann.

Sehr selten thut ein Mensch im Guten, oder im Bösen etwas großes, daran nicht die Leidenschaften den

(†) Mancher glaubt den moralischen Charakter des Dichters aus den von ihm geäußerten Gesinnungen, die in seinen Gedichten zerstreut sind, beurtheilen zu können. Da aber große Dichter Boßheit und Gottlosigkeit eben so gut schildern, als Güte des Herzens und fromme Tugend, so werden die Folgerungen, die man aus leidenschaftlichen Schilderungen auf den sittlichen Charakter des Dichters ziehen will, sehr unsicher. Auf die Größe des Geistes und Herzens eines Dichters, kann man aus der Wahrheit und Stärke seiner Schilderungen allemal sicher schließen. Aber diese Größe ist nicht immer ein Beweis der Güte.

den größten Antheil haben. So oft also der Künstler in menschlichen Handlungen das Große wahrnihmt, soll er sein äußerstes thun zu versuchen, sich selbst in die Empfindung zu sezen, in der er die Möglichkeit so zu handeln fühlet. Es giebt Fälle, wo man mehrere Tage lang zu thun hat, um sich in die wahre Lage der Sachen, in die Denkungsart, und in die Empfindungen zu sezen, deren Aeußerungen man an andern wahrgenommen hat und ehe man in sich selbst nur die Möglichkeit derselben empfindet. Darum halten so viele Menschen gewisse Thaten, die man von andern erzählt, für unmöglich; weil sie selbst die Kräfte, wodurch sie bewürkt worden, nicht zu fühlen vermögend sind. Darum werden auch nur ausserordentliche Genie, dergleichen Homer, die uns übrig gebliebenen tragischen Dichter von Athen, Milton, Shakespear, Klopstok sind, die mit der äußersten Anstrengung der Kräfte sich in alle Gemüthsfassungen sezen können, die alles empfinden wollen, was Menschen empfinden können, die sich von Stufe zu Stufe zu jeder Größe, sie sey gut oder böse zu erheben suchen, um ihren Ursprung in sich selbst zu empfinden, — nur solche Männer werden im Ausdruk aller Leidenschaften groß seyn.

Wir wollen das, was dem Künstler über den Ausdruk der Leidenschaften zu sagen ist, in eine einzige Regel zusammenfassen. Er übe sich mit dem hartnäkigsten Fleis, alles, was er auszudrüken hat, selbst wol zu empfinden, und wage sich an keine Schildrung der Leidenschaft, bis es ihm gelungen ist, sich selbst in dieselbe zu sezen. Denn es ist unmöglich Empfindungen auszudrüken, die man selbst nicht hat. (*) Nun ist es Zeit die Anwendung der seltenen Gabe jede Leidenschaft zu schildern, in Betrachtung zu ziehen.

(*) Daraus folget, daß man den sittlichen Charakter eines Dichters sicherer aus dem beurtheilen könne, was er nicht auszudrüken im Stand ist.

Hier entstehet also die Frage, wie der Künstler seine Fertigkeit in lebhafter Schilderung der Leidenschaften zum besten Gebrauch anwenden, und wie er überhaupt die Werke von leidenschaftlichem Inhalt in dieser Absicht behandeln soll.

Ich kenne nur dreyerley Würkungen, die von dergleichen Werken zu erwarten sind. Sie können erstlich sehr unterhaltend und angenehm seyn; hernach auch dazu dienen, daß wir alle Leidenschaften, ihre Würkungen und Folgen kennen lernen; und endlich kann es auch geschehen, daß wir dadurch für einige Leidenschaften eingenommen, für andern aber gewarnet, oder davon abgeschrekt werden. Diese dreyfache Würkung muß der Künstler allemal bey Behandlung der Leidenschaften vor Augen haben. Wir wollen jeden dieser drey Punkte besonders betrachten.

Daß es für Menschen von einiger Empfindsamkeit eine angenehme Unterhaltung sey, Zeugen von Handlungen und Begebenheiten zu seyn, wobey die verschiedenen Leidenschaften in Würksamkeit kommen, ist eine durchgehends bekannte Sache. Selbst die Scenen, wobey die mitwürkenden Personen blos widrige, oder schmerzhafte Leidenschaften fühlen, gefallen uns, wenn wir außer aller Verbindung damit, bloße Zuschauer derselben sind. Die Beschreibung, oder Abbildung eines fürchterlichen Sturms; eines gefährlichen Auflaufs; einer hizigen Slacht und dergleichen mehr, haben für jeden Menschen etwas anziehendes, ob er gleich dabey Empfindungen hat, die denen ähnlich sind, welche die handelnden Personen erfahren. Es ist der Absicht dieses Werks gemäß, daß wir vor allen Dingen hier den wahren Grund dieser würklich seltsamen Erscheinung aufsuchen.

Warum sehen wir so gerne Abbildungen von Scenen, die uns höchst unangenehm wären, wenn wir uns selbst darin verwikelt fänden? Jedermann weiß, wie Lukretius dieses erkläret.

Suave mari magno turbantibus æquora ventis
A terra magnum alterius spectare laborem.
Non quia vexari quemquam est jucunda voluptas,
Sed quibus ipse malis careas quia cernere suave est. (*)

(*) Lucret. L. II. vs. 1. seq.

D. i. Es ist angenehm bey hohem Meere, wenn die Winde in die Gewässer stürmen, vom Lande die Noth der Menschen anzusehen. Nicht darum, daß es ein Vergnügen wäre, wenn andre geängstiget werden; sondern weil es überhaupt ergözt Ungemach zu sehen, davon wir selbst frey sind.

Im Grund erklärt der Dichter die Sache nicht. Denn es ist eben die Frage, warum das Anschauen des Ungemachs, das uns selbst nicht trift, uns vergnüge. Ich erinnere mich vom Land einen Sturm gesehen zu haben, der zwey unweit der Küste in der See befindliche Schiffe in große Noth sezte, wobey ich selbst viel Angst und Furcht empfunden, und doch lag es nur an mir, die Augen davon abzuwenden. Man geht bisweilen Scenen der Furcht und des Schrekens zu sehen, ob man gleich voraussieht, daß man selbst dabey leiden werde. Doch wird nicht leicht ein empfindsamer Mensch zum zweytenmale solche Scenen zu sehen verlangen, die würklich

lich mit einer traurigen Catastrophe, sich endigen. Wenn wir mit Begierde zusehen, wie Menschen bey einem Schiffbruch das äußerste thun, sich zu retten, so wenden wir doch gern die Augen weg, indem wir sie umkommen sehen. Da macht uns ihre Noth nicht das geringste Vergnügen.

Aus diesen Beobachtungen folget, daß der Mensch überhaupt eine Neigung hat, leidenschaftliche Scenen, sie seyen angenehm oder unangenehm, zu sehen, wenn nur dabey kein würkliches Unglük geschieht. So lange wir hoffen, oder wissen, daß die Menschen, die wir in Noth sehen, sich daraus retten werden, nehmen wir gern Antheil an allem, was sie empfinden; wir leiden gern mit ihnen; bestreben uns, sie zu retten, arbeiten und schwizen vom bloßen Zuschauen, wie sie selbst; die Hofnung, daß sie dem Uebel entgehen werden, läßt uns von den verschiedenen durch einanderlaufenden Gemüthsbewegungen, auch das Angenehme empfinden; nämlich die Würksamkeit und die Kräfte der Seele. Der erste Grundtrieb unsers ganzen Wesens ist die Begierde, Kräfte zu besizen, und sie zu brauchen. Dieser Trieb findet bey jeder leidenschaftlichen Bewegung seine Nahrung, so lange nicht eine gänzliche Catastrophe uns der Würksamkeit beraubet, oder sie völlig hemmet.

Deswegen haben alle Leidenschaften, in so fern die Seele sich thätig dabey erzeiget, wie unangenehm sie sonst seyn mögen, etwas das uns gefällt. Indem wir aber Zeugen leidenschaftlicher Scenen sind, entstehen, wiewol in geringerem Grad, alle Bewegungen in uns, welche die darin würklich begriffenen Personen fühlen; und aus diesem Grunde gefallen uns diese Scenen, sowol in der Natur, als in der Nachahmung. Nur findet sich zwischen den würklichen und nachgeahmten Scenen dieser Unterschied, daß wir in den leztern die Catastrophe selbst noch sehen mögen, die in den Würklichen zu schmerzhaft seyn würde; weil wir dort immer noch die Vorstellung haben, daß die Sachen nicht würklich sind.

Daher kommt es, daß man den Künstlern empfiehlet, das würkliche Unglük, womit traurige Scenen sich endigen, nicht gar zu lebhaft zu schildern, damit nicht ein blos reiner Schmerz, ohne Beymischung des Vergnügens übrig bleibe; und daß kluge Künstler überhaupt das Wiedrige in den Scenen, nicht bis zum Ekelhaften treiben, (*) welches nur Abscheu verursachen würde.

(*) Man sehe einige hierübe gemachte Anmerkungen in dem Art. Entsezen.

Wer also für diesen Zwek arbeitet, kann jeden leidenschaftlichen Gegenstand wählen, wenn er sich nur in Acht nimmt, die Sachen nicht zu übertreiben. Weil sonst empfindsame Menschen Aug und Ohr von seinem Gegenstand abwenden würden. Der Künstler muß wol überlegen, daß die Absicht solcher Werke dahin geht, die Gemüther eine Zeitlang in der angenehmen Würksamkeit, die aus verschiedenen Empfindungen entsteht, zu unterhalten, ohne sie durch allzuheftige Eindrüke zu ermüden, oder die Leidenschaften auf einen Grad zu treiben, wo sie anfangen uns mit Heftigkeit anzugreifen, und Verwirrung anzurichten. Solche Werke müssen auf das Gemüth die Würkung haben, welche man in Absicht auf den Körper von allen zur Gesundheit und Erhaltung der Kräfte abziehlenden Leibesübungen erwartet. Auch diese werden schädlich, wenn sie zu heftig sind. Dieses haben verschiedene neuere Dichter in Trauerspielen, wo man doch keinen andern Zwek, als eine solche Gemüthsübung entdeket, nicht wol bedacht; daher sie auf das Vorurtheil gerathen sind, sie müßten sich hauptsächlich bestreben, die Leidenschaften recht heftig zu reizen, und deswegen den Gegenständen, wodurch sie sollten erwekt werden, eine rechte Abscheulichkeit, oder eine so ausnehmende sinnliche Kraft zu geben, daß die Zuschauer recht erschüttert werden, und ihnen, wie man sagt, die Haare zu Berge stehen sollten. Wo die Leidenschaften blos zur Unterhaltung des Zuschauers, und gleichsam nur zu einer gesunden, aber angenehmen Gemüthsübung geschildert werden, da befleißige sich der Künstler einer schiklichen Mäßigung: stärkere Erschütterungen aber verspahre er auf die besonderen Gelegenheiten, wo man die Absicht hat, Gemüther von herrschenden verderblichen Uebeln zu heilen; so wie man bey ähnlichen körperlichen Umständen, den Körper auch ausserordentlich angreift.

Man kann aber bey Werken leidenschaftlichen Inhalts auch die Absicht haben andere dadurch, als durch Beyspiele, von der Beschaffenheit, von den Würkungen und den guten und bösen Folgen der Leidenschaften zu unterrichten. Wir erfahren dadurch was für unerwarteter Dinge der in Leidenschaft gesezte Mensch fähig ist; wie hoch er sich erheben und wie tief er fallen kann. Wir lernen daraus die eigentlichen Kräfte wodurch in der sittlichen Welt das meiste ausgerichtet wird, und die seltsamen und bisweilen unerwarteten Eigenschaften

der verschiedenen Gemüthsbewegungen, kennen; welches uns in den Geschäften mit andern sehr nüzlich werden kann. Ueberhaupt kann man sagen, daß der Mensch nirgend größer, auch nie kleiner erscheinet, als in dem leidenschaftlichen Zustand. Er kann darin unsre Bewundrung und unsre Verachtung verdienen, weil er da im Guten und Bösen das äußerste, dessen er fähig ist, sehen läßt. Daß die durch getreue Schilderung leidenschaftlicher Scenen zu erlangende Kenntniß der Menschen eine höchst wichtige Sache sey, bedärf keines Beweises. (*)

(*) Man sehe einige hiehe gehörige Anmerkungen in dem Art. Gröse.

Dieser Zwek wird am besten durch epische und dramatische Gedichte erreicht. Die Handlungen, die dabey zum Grund gelegt werden, die Verwikelungen und Schwierigkeiten, die dabey vorkommen; die verschiedenen und ofte gegeneinander laufenden Intressen der Personen, geben dem Dichter, wenn er nur ein scharfer Beobachter und wahrer Kenner der Menschen ist, die Gelegenheit jede Leidenschaft in ihren Ursachen, in ihrem Ursprung, in den Graden und Gestalten, die sie nach dem Stand und dem Charakter jeder Personen annehmen, in ihrem Streit gegen andere und in ihren Folgen, auf das lebhafteste zu schildern, wodurch auch seine Leser oder Zuhörer Kenner der Menschen werden können.

Aber hier kommt es auf wahrhafte und treue Schilderungen an. Man muß uns da nicht mit Hirngespinsten aufhalten. Wir müssen den Menschen in seinen Leidenschaften gerade so sehen, wie er würklich ist. Der Dichter muß die verschiedenen Umstände der Handlung und die verschiedenen Vorfälle, ingleichem die Nebenpersonen so bestimmen, daß das Spiel der Leidenschaften sich auf eine wahrhafte und natürliche nicht romantische Weise entwikele. Es ist deßwegen gut, daß die Handlung selbst nicht mit gar zu viel Vorfällen überladen sey; weil dieses der ausführlichen Schilderung der Leidenschaften hinderlich ist. Die Umstände der Handlung müssen so gewählt seyn, daß die wahre Entwiklung und die mannigfaltigen Wendungen, die jeder Leidenschaft eigen sind, in einem hellen Licht erscheinen. Fürnehmlich aber muß der Dichter sich angelegen seyn lassen, nicht nur die äußerlichen, sichtbaren Würkungen der Leidenschaften, sondern vorzüglich das Innere derselben zu schildern. Wir lernen die verzweifelnde Reue weniger dadurch kennen, daß der Mensch sich die Haare ausrauft, als, wenn der Dichter uns den inneren Zustand schildert. Gar ofte äußert sich die heftigste Leidenschaft durch wenig äußerliche Zeichen, und mancher in der Verstellung ausgelernte Hofmann fühlt bey anscheinender Gelassenheit die heftigsten Bisse der Rache, des Hasses, der Habsucht oder des Ehrgeizes. Bald jeder Mensch hat Gelegenheit das äussere der verschiedenen Leidenschaften durch seine Beobachtungen zu kennen; aber zur lebhaften Vorstellung des innern Zustandes, hat er die Hülfe eines Mahlers, wie Shakespear war, vonnöthen.

Endlich liegt dem Dichter, in Absicht auf die dritte Würkung der Werke dieser Art ob, seine Schilderungen so einzurichten, daß die Gemüther für das, was die Leidenschaften heilsames haben, geneigt, und vor dem schädlichen derselben gewarnet werden. Zu diesem Ende müssen allemal die eigentlichsten und kräftigsten Farben zu den Schilderungen gebraucht werden. So sind in der Ilias der Stolz des Agamemnons, die Hitze und der unüberwindliche Eigensinn des Achilles; im Messias die Wuth des Philo, und in Bodmers biblischen Gedichten die herrschende Gottesfurcht der Patriarchen, jedes mit solchen Farben geschildert, daß man sogleich für oder gegen diese Leidenschaften eingenommen wird. Durch solche Schilderungen wird das Schöne und Einnehmende edler und das Häßliche niedriger Leidenschaften, sogleich empfunden.

Dadurch allein, daß wir das wiedrige und ängstliche gewisser Leidenschaften, oder das angenehme, das andre haben, oft empfinden, wird das Gemüth von jenen gereiniget, und zu diesen geneigt gemacht. Wer ofte Furcht und Angst empfunden hat, wird sorgfältig, sich vor allem zu hüten, was diese höchst unangenehme Leidenschaften erweken kann. Vielleicht hat Aristoteles mit seiner oben angeführten Anmerkung über das Trauerspiel dieses sagen wollen. Man sollte allerdings denken, daß die Angst und Verzweiflung darin wir einen Menschen, über seine verübten Verbrechen sehen, und die wir alsdenn mit ihm fühlen, Eindrüke in uns machen sollten, die uns für immer, vor solchen Verbrechen zu schüzen, stark genug wären. Der Künstler soll darum in der Behandlung der Leidenschaften immer darauf sehen, daß dergleichen wichtigen Eindrüke von denselben in den Gemüthern zurük bleiben. Es ist aber nicht genug, daß er die Leidenschaften selber, so schildere, daß sie uns reizen oder abschreken; auch ihre Folgen muß er diesem Zwek gemäß heranzubringen wissen.

Den

den, der sich schädlichen Leidenschaften ohne Widerstand überläßt, muß er auf eine natürliche, höchst wahrscheinliche Weise, in so nachtheilige und unglükliche Umstände gerathen lassen, daß er sich auf keinerley Weise, oder doch nur durch die äusserste Anstrengung seiner Kräfte, und nachdem er sehr viel ausgestanden hat, daraus retten könne. Auf der andern Seite muß er eben so lebhaft die Vortheile heilsamer Leidenschaften vor Augen zu legen wissen. Er muß zeigen, wie Muth und Herzhaftigkeit die besten Hülfsmittel gegen Gefahr, Großmuth die sicherste Rache gegen gewisse Feinde; Eyfer für das allgemeine Beste, der geradeste Weg zur Ehre, und wie überhaupt jede edle Leidenschaft ihre eigene Belohnung sey.

Hiezu dienet auch noch, daß solche Personen in die Handlung eingeführt werden, die entweder durch ihr Betragen, oder durch ihre Reden, jene, durch die Schilderung erwekten Eindrüke noch mehr verstärken. So wird in der Noachide der Unwillen, den wir bereits aus der Beschreibung der leichtsinnigen Wollust, welche die Einwohner in Lud beherrscht empfunden haben, durch die Vorwürfe, die Raphael ihnen deswegen macht, ungemein verstärkt.

— den Seraph
Färbete Scham im Hören und Zorn mit der Röthe des Morgens;
Strafende Worte stürzten von seinen Lippen; er sagte:
O! des Unsinns! der göttliche Geist verhauchet sein Feuer
In der Eitelkeit Dienste; da liegt die Stärke der Seele
Niedergedrukt, vertilgt der große Gedanke, die Freude
Daß der Schöpfer sie ewig erschuff. u. s. w. (*)

(*) II Gesang.

Durch dergleichen Mittel muß der Dichter, wo es nöthig ist, dem Nachdenken des Lesers zu Hülfe kommen, damit bey den Schilderungen der Leidenschaften die Eindrüke des Guten und Bösen unauslöschlich werden. Das Drama giebt dazu die beste Gelegenheit, und nicht selten haben die Alten mit Vortheil die Chöre desselben dazu gebraucht.

Leidenschaftlich.
(Schöne Künste)

Wir haben uns in gegenwärtigen Werk dieses Worts ofte bedienet, um überhaupt etwas, das die Leidenschaften angehet, dadurch auszudrüken. So nennen wir einen Ausdruk, einen Ton, einen Gegenstand leidenschaftlich, wenn er aus Leidenschaft entsteht, oder abzielt, sie zu erweken. Der Stoff eines Werks der Kunst ist leidenschaftlich, wenn in diesem Werke Leidenschaften, oder Aeußerungen, oder Gegenstände derselben geschildert werden. Wir begreifen unter dieser Benennung auch das, was die alten Kunstrichter das παθος, pathetisch, genennt haben, in so fern sie es von dem ἠθος, von dem sittlichen unterscheiden. (*)

(*) S. Sittlich.

Leitton.
(Musik.)

Man kann dieses Wort füglich brauchen, um in der Musik einen solchen Ton zu bezeichnen, der das Gehör natürlicher Weise, auf einen andern Ton leitet, oder das Gefühl desselben zum voraus erwekt. So leitet im aufsteigenden Gesang die große Septime natürlicher Weise in die Octave; weil jeder fühlt, daß sie nun nothwendig folgen müsse. Es giebt in der Musik mehrere Töne von dieser Art; der vornehmste aber ist die erwähnte große Septime, die insgemein das Subsemitonium Modi, von den französischen Tonsezern ton, oder note sensible genannt wird. Wenn also in der Harmonie irgendwo anstatt der kleinen Terz, welche der Tonart, darin man ist, natürlich wäre, die große Terz genommen wird, welche meistentheils die große Septime des Tones, in den man ausweichen will, ist; (*) so ist diese der Leitton, weil sie dem Gehör die Erwartung desjenigen Tones erwekt, dessen große Septime sie ist.
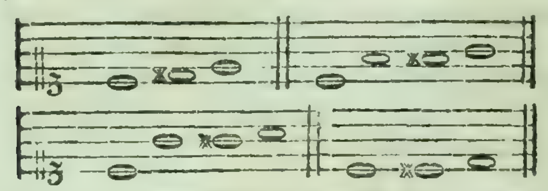
(*) S. Ausweichung.

Es giebt aber außer der großen Septime noch andere Leittöne, die unter dem französischen Namen ton sensible nicht begriffen sind. So ist bey jedem Hauptschluß die Dominante in dem Baß der Leitton, weil sie allemal die Erwartung des Tones, dessen Quinte sie ist, erweket. Ferner ist die kleine Septime in dem wesentlichen Septimenaccord auf der Dominante ein Leitton, weil dieselbe allezeit einen Grad unter sich in die Terz des folgenden Grundtones treten muß. (*)

(*) S. Septimenaccord.

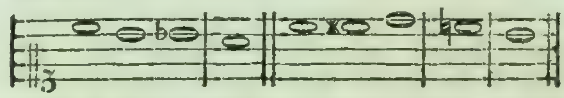
Aber auch bey einer einzigen Stimme, die von keiner Harmonie begleitet wird, haben die Leittöne statt. Wann man z. B. in dem Ton C dur heraufsteiget, und auf die große Septime h gekommen ist; so muß man nothwendig von ihr auf c steigen: und so kann man im heruntersteigen, wenn man auf den Ton f gekommen ist, auf demselben nicht stehen bleiben, sondern muß noch einen halben Ton ins e herab. Eben so wird in dem Gesang nothwendig, daß auf einen Ton, der durch ein x welches der Tonart nicht zuge=

zugehört, erhöhet worden, der über ihm liegende halbe Ton folge, wie in hier stehenden Beyspielen:



Hier und in allen ähnlichen Fällen ist der erhöhete Ton ein Leitton, in den über ihn liegenden halben Ton; weil er im Grunde nichts anders, als die große Septime einer neuen Tonica ist. (*) Und so leiten auch die durch ♭ oder ♮ erniedrigten Töne, insgemein auf den unter ihnen liegenden halben Ton, wie hier:

(*) S. Ausweichung.
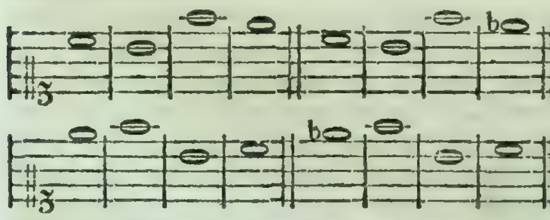


Denn sie sind im Grunde die kleinen Septimen der Dominanten des Tones, dahin man gehen will, und müssen in die Terz der neuen Tonica treten.

So kann man auch, wenn man von einem Ton aus allmählig, oder durch einen Sprung um vier ganze Töne, oder den so genannten Tritonus (*) gestiegen, oder gefallen ist, auf demselben nicht stehen bleiben; sondern man muß nothwendig im ersten Fall noch einen Grad über sich, im andern aber einen Grad unter sich gehen.

(*) S. Tritonus.



Und weil durch die Umkehrung der Tritonus zur kleinen Quinte wird; so muß auch diese derselben Regel folgen; so daß man nach dem Aufsteigen um ein kleine Quinte nothwendig wieder einen halben, oder ganzen Ton, (nach Beschaffenheit der Tonart) zurücktreten, im Fallen aber um einen halben Ton wieder steigen muß.

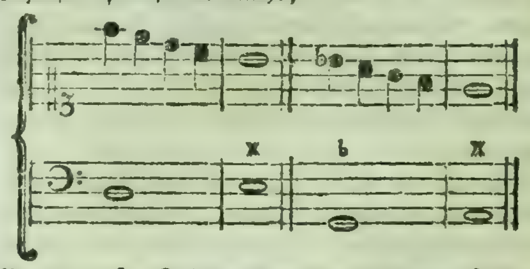


Alle dies. Fälle werden durch das, was von den Ausweichungen gesagt worden ist, hinlänglich erklärt.

In der Phrygischen Tonart aber leidet diese Regel eine Ausnahm, wenn man durch das Heruntersteigen um eine kleine Quinte auf die Tonica kommt; denn da muß man nothwendig stehen bleiben.

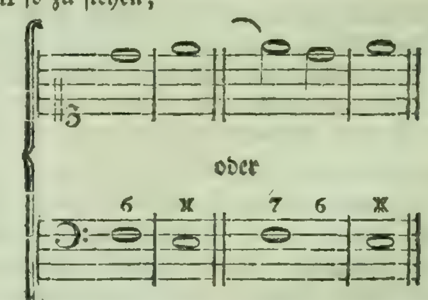


So kann man auch nach dem Absteigen auf eine kleine Quinte stehen bleiben, wenn man einen halben Schluß auf derselben macht;
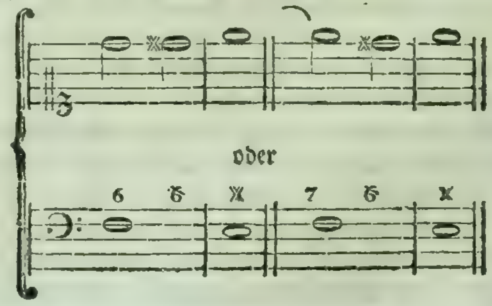


Weil in diesem Fall der lezte Ton die reine Quinte des Grundtones ist, und folglich beruhiget.

Hier verdienet noch angemerkt zu werden, daß der Discantschluß in dieser Tonart, indem die große Septime, anstatt der ihr natürlichen kleinern, als ein Leitton in die Octave genommen worden ist, zum Gebrauch der sonst verdächtigen großen Sexte Gelegenheit gegeben habe; da nämlich der Schluß anstatt so zu stehen;



auf diese Weise gemacht worden.



Ueberhaupt also kann man sagen, daß alle Töne, die gegen den würklich vorhandenen, oder von dem Gehör schon zum voraus gefühlten Grundton dissoniren, Leittöne sind, von denen man nothwendig, durch herauf oder heruntertreten um einen Grad, in die Consonanz kommen muß.

Licht.

(Mahlerey.)

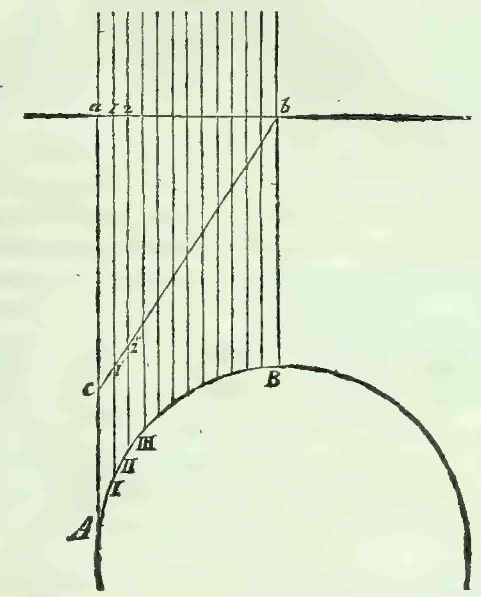
Der Mahler, dem daran gelegen ist, alles was zur Kunst der Farbengebung gehört, gründlich zu erkennen, hat über die Beschaffenheit und Würkungen des Elements, wodurch uns die Körper sichtbar werden, verschiedene Beobachtungen zu machen, die er ohne Nachtheil der Kunst nicht vernachläßigen kann. Wir wollen die wichtigsten davon hier auseinandersetzen, und dem Künstler das weitere Nachdenken darüber, und die Anwendung dessen, was er dadurch zum Behuf der Kunst lernen wird, anheim stellen.

Zuvoderst muß das Licht, als die Ursache der Farben angesehen werden; weil kein Körper Farbe zeiget, als in so fern Licht auf ihn fällt. Der Gegenstand also, oder der Theil desselben, der des Lichts völlig beraubet ist, muß nothwendig schwarz scheinen, von welcher Art sonst seine Farbe am Licht sey. Der Körper sey roth, gelb oder blau, so bald einem seiner Theile das Licht völlig benommen ist, wird derselbe Theil schwarz.

Daraus folget auch, daß die Stärke des Lichts die Farbe eines Gegenstandes verändere; zwar nicht die Art der Farbe, aber ihre Höhe. Roth bleibt immer roth, so lang ein merkliches Licht darauf fällt; aber bey jeder Veränderung der Stärke des Lichts verändert sich dieses rothe, und wird heller, oder dunkler. Nur das allerhöchste wieder apprellende Licht, ändert die Farbe ganz und macht die Stelle, wo es auffällt, weiß, die Farbe des Körpers mag seyn, von welcher Art man wolle.

Dieses sind bey der Farbengebung höchstwichtige Säze, weil die wahre Haltung jedes Gegenstandes aus dieser Würkung des Lichts entstehet. Um diese Fundamentallehre in völlige Deutlichkeit zu sezen, müssen wir hier eine kleine Ausschweifung machen.

Es wird in der Naturlehre gezeiget, daß man sich das Sonnenlicht, welches auf den Erdboden fällt, als gerade und einander parallellaufende Linien vorstellen könne, und daß die Stärke des Lichts auf jeder Stelle, aus dem Abstand der Punkte in welchen zwey nächst aneinander liegende Linien auffallen, könne geschäzt werden. Dieses vorausgesezt stelle man



sich in dieser Figur die geraden parallellaufenden Linien aA, 1I, 2II u. s. f. als Strahlen des Sonnenlichtes vor, und a b sey eine gefärbte Linie, z. B. ein rother Faden, der die Lichtstrahlen in rechten Winkeln durchschneidet; bc ein Faden von derselbigen Farbe, der die einfallenden Strahlen schief durchschneidet; A, I, II, B aber ein Faden von derselben Farb in einen Zirkelbogen gekrümmet.

Das bloße Anschauen der Figur zeiget, daß über der ganzen Länge des Fadens ab, das Licht in gleicher Stärke verbreitet sey; weil die Punkte a 1, 1 2, u. s. f. in welchen die Strahlen auffallen, durch die ganze Länge der Linie gleich weit von einander abstehen. Darum wird der Faden ab in seiner ganzen Länge dieselbe Farbe zeigen. Eben so siehet man, daß auf dem Faden bc das Licht auch durch seine ganze Länge gleich ist; weil die Punkte c 1′, 1′ 2″ u. s. f. ebenfalls durch die ganze Länge der Linie bc gleich weit aus einanderstehen. Also wird auch dieser Faden durchaus einerley Farbe haben; aber sie wird eine andre Schattirung haben, als die Farbe des Fadens ab, weil das Licht, das auf den Faden bc fällt, um so viel schwächer ist, als

als das, was auf ab fällt, um so viel als die Linie c 1' länger ist, als die Linie a 1. Der Faden bc wird also ein dunkleres Roth haben, als der Faden ab.

Mit dem Faden A I B, verhält es sich ganz anders. Man siehet aus der Figur, daß die Stärke des Lichts sich in jeder Stelle verändert; denn bey B fallen die Strahlen näher aneinander auf den Faden, als bey A. Der Abstand der Punkte A I ist der größte, I, II, etwas kleiner, II, III, wieder etwas kleiner u. s. f. Darum ist das Licht zwischen A und I am schwächsten; zwischen I und II etwas stärker; zwischen II und III wieder etwas stärker, und so nimmt es an Stärke immer zu, bis in B, wo es am stärksten ist.

Daraus folget, daß der Faden AB auf jeder Stelle eine andre Schattirung seiner rothen Farbe habe. Bey B wird sie am hellesten seyn, und immer dunkler werden bis nach A: was aber unterhalb dem Punkt A ist, wird wegen gänzlichem Mangel des Lichts seine Farbe völlig verlieren, und schwarz scheinen.

Man stelle sich nun eine runde glatte Kugel, von welcher Farbe man wolle, vor, die von der Sonne erleuchtet wird; diese Kugel muß, vermöge der oben erwähnten Beobachtung auf der Hälfte, die erleuchtet wird, alle mögliche Schattirungen der Farbe, die sie hat, zeigen. Da wo das höchste Licht auffält, wird sie am hellesten, und da wo gar kein Licht hinfällt, wird sie schwarz seyn. Zwischen diesen beyden Stellen aber wird die eigenthümliche Farbe der Kugel auf jeder Stelle eine besondre Schattirung haben: welches nicht seyn würde, wenn man anstatt der Kugel einen flachen Teller von derselben Farbe gegen die Sonne kehrte; denn weil auf jeden Punkt des Tellers eben so starkes Licht fällt, als auf jeden andern; so bleibet die eigenthümliche Farbe des Tellers in jedem Punkt dieselbige. Also machet die, von der höchsten Stelle des Lichts bis auf den völligen Schatten, allmählig abnehmende Stärke desselben, und die daher entstehende Mannigfaltigkeit der Schattirungen der eigenthümlichen Farbe der Kugel, daß wir sie als eine Kugel, und nicht, als einen flachen Teller sehen. Daher ist klar, daß die Gestalt der Körper, in so fern sie nicht mehr durch die Umrisse kann angedeutet werden, allein von der allmähligen Schattirung ihrer eigenthümlichen Farben, durch die Stärke und Schwäche des Lichts, dem Auge fühlbar wird.

Also hat der Mahler vor allen Dingen die Würkung des stärkeren und schwächeren Lichts auf jede Farbe gründlich zu beobachten, und dabey zu bedenken, daß die Stärke des Lichts von zwey Ursachen herkomme, nämlich von der absoluten Menge desselben, da z. B. das Sonnenlicht bey etwas nebligter Luft weniger Stärke hat, als bey völlig reinem Himmel, und denn von der Lage, die jede Stelle des Körpers gegen die Richtung des Lichts hat, und wodurch es, wie aus der vorherstehenden Figur erhellet, stärker, oder schwächer wird. Die Veränderungen der Farben, die dadurch verursachet werden, müssen ihm für jeden Grad der Stärke des Lichts völlig bekannt und geläufig seyn, und er muß diesen Theil der Kunst, mit der Genauigkeit eines Naturforschers studiren, wie **Leonhardo da Vinci** gethan hat.

Der zweyte Hauptpunkt, den er zu überlegen hat, betrift die Natur; oder Farbe des Lichts selbst; weil auch dieses die Farbe der Körper ändert. Es giebt weißes, gelbes, blaues Licht u. s. f. Man seze, daß der Mahler in seinem Zimmer einen vor ihm stehenden Gegenstand zu mahlen habe, der blos vom Himmel, oder von dem durch die Fenster einfallenden Tageslicht, ohne Sonnenschein erleuchtet wird. Ist die Luft hell und rein, so kommt alles Licht von dem blauen Himmel; ist die Luft mit weißen Wolken überzogen, so kommt es von diesen allein: jenes blaue Licht aber giebt allen Farben der Körper einen andern Blik, als dieses Weiße. Die gelbe Farbe würde bey dem blauen Lichte der hellen Luft schon etwas grünlich werden. Darum muß der Mahler auch diesen Einflus des Lichts auf die Farben genau erforschen. Am wichtigsten ist diese Kenntnis in Absicht auf das, von gefärbten Körpern auf die zu mahlenden Gegenstände zurükgeworfene Licht; aber davon wird an einem andern Orte besonders gehandelt werden. (*)

(*) Wiederschein.

Die dritte Betrachtung, die der Mahler über das Licht zu machen hat, ist sein Einfluß auf die Haltung und Würkung. Man findet nämlich, daß derselbe Gegenstand, z. B. eine Gegend, bey merklich verändertem Licht auch ihr ganzes Ansehen verändert, mehr oder weniger angenehm wird, und daß sich alle darauf befindliche Dinge besser, oder schlech=

schlechter ausnehmen, das Aug reizen, oder ihm gleichgültig werden; nachdem ein stärkeres, oder schwächeres Licht darauf fällt, oder nachdem das Licht allgemein verbreitet, oder auf eine Stelle eingeschränkt ist, oder nachdem das eingeschränkte Licht in einem kleinen oder großen Winkel, von der rechten, oder linken Seite, von vorne oder von hinten, einfällt. Diese Betrachtung wird sehr weitläuftig, und der Mahler, der alle Vortheile der guten Würkung des Lichts auf das Gemähld überhaupt mit Sicherheit nuzen will, muß unglaublich viel beobachtet haben. Wir wollen nur die Hauptpunkte berühren. Einige allgemeine hiehergehörige Beobachtungen sind in dem Artikel über die Haltung bereits angeführt worden.

Auf die Würkung der Stärke und Schwäche des Lichts, muß der Mahler aufmerksam seyn: jede mahlerische Scene, sowohl in der leblosen Natur, als in der sittlichen Welt, bey hellem und dunkeln Himmel, bey Sonnenschein und an trüben Tagen, muß er mit dem überlegenden Aug eines wahren Künstlers betrachten. Je mehr er sich darin übet, je mehr Vortheile wird er entdeken, die bald das stärkere, bald das schwächere Licht dem Gegenstand giebt. So wird er finden, daß ein sehr starkes Licht, zumal wenn die Schatten nicht durch ein beträchtliches wiederscheinendes Licht erheitert werden, der Harmonie des Gemähldes schädlich ist; indem die hellen und dunkelen Stellen, in einiger Entfernung, wie abstechende Fleken aussehen. Bey gewissen Anordnungen der Gegenstände wird er gewahr werden, daß ein schwaches Licht alles matt macht, ein starkes aber eine unangenehme Zerstreuung kleiner, heller, und dunkeler Massen hervorbringt. Er wird aber wohl thun, wenn er nach dem Beyspiel des da Vinci seine Bemerkungen aufschreibt; auch bisweilen, wo er besonders gute Würkungen des Lichts wahrgenommen hat, sich derselben durch flüchtige Entwürfe versichert. Die Fälle, wie man die Gegenstände in der Natur angeordnet antrift, sind unendlich; mancher Anordnung ist ein starkes Licht vortheilhaft, da ein schwächeres bey einer andern Anordnung bessere Würkung thut. Es ist nöthig dem Mahler, der seine Kunst von Grund aus studiren will, dergleichen mannigfaltige Beobachtungen zu empfehlen, damit er nur erst sich selbst überzeuge, daß die Kunst unerschöpflich sey, und daß er täglich Gelegenheit habe, etwas Neues zu lernen.

In Ansehung der Verbreitung, oder Ausdähnung des Lichts ist zuvoderst anzumerken, daß es Scenen giebt, über welche sich das Licht von allen Seiten her gleich ausbreitet, da in andern Fällen blos von einer Seite das stärkste Hauptlicht einfällt, folglich nur eine Seite der Gegenstände trift, da die andre Seite blos von weit schwächerm wiederscheinenden Licht einige Beleuchtung bekommt. Jenes allgemein verbreitete Licht ist das Tageslicht auf freyen uneingeschränkten Pläzen, wo jeder Gegenstand sowol von oben, als von jeder Seite her, dasselbe Licht empfängt. Das eingeschränkte Licht entsteht entweder vom Sonnenschein auf freyen Pläzen, oder daher, daß die Gegenstände an einigen Seiten von Mauren, Wänden, oder Höhen so bedekt sind, daß das Tageslicht nur von einer einzigen Seite auf sie fallen kann; wie in einem Zimmer, das nur nach einer Gegend Fenster hat, oder an dem Fuß hoher Berge, und ansehnlicher Gebäude, die das Tageslicht von einer, oder mehrern Seiten auffangen.

Bald thut das allgemein verbreitete, bald das mehr oder weniger eingeschränkte Licht die beste Würkung, nachdem die Anordnung und andre Umstände des Gemähldes beschaffen sind. Ueberhaupt hat das allgemein verbreitete Licht den Vortheil, daß dadurch die Harmonie leichter zu erhalten ist, und daß die Schatten, weil sie gemäßiget sind, nicht als schwarze Fleken erscheinen. Nur für einzele Gegenstände, wie die Portraite sind, ist ein genau eingeschränktes, dabey aber etwas gedämpftes Licht nicht nur vorzüglich, sondern beynahe nothwendig.

Ueber das eingeschränkte Licht wird ein genauer Beobachter mancherley wichtige Bemerkungen zu machen haben. Er wird finden, daß in den meisten Fällen ein etwas hocheinfallendes Licht die beste Würkung thut; weil dadurch auch der Boden, worauf die Gegenstände stehen, hinlänglich erleuchtet wird, und weil die Schatten nicht nur kürzer, sondern auch runder und in angenehmere Formen gebildet werden, als bey niedrigem, oder flachen Licht. Aber er wird auch Fälle beobachten können, wo eine Gruppe, die schon für sich ein vollständiges Gemähld ausmachen würde, am vortheilhaftesten durch ein sehr genau eingeschränktes und blos durch eine kleine Oefnung einfallendes Licht, das nur auf die Hauptfigur fällt, erleuchtet wird, das die andern Figuren blos abglitschend und durch Wiederscheine etwas erhellet.

Am sorgfältigsten muß der Mahler die Fälle beobachten, wo die vereinigte Würkung der Anordnung der Gegenstände, und des einfallenden Lichts eine gänzliche Zerstreuung des hellen und dunkeln, in lauter kleine Massen verursachet; denn dieses ist einer der wichtigsten Fehler eines Gemähldes.

Es giebt auch Fälle, wo die Scene des Gemähldes von zwey Lichtern erleuchtet wird; wie wenn z. B. ein Zimmer von zwey Seiten her Fenster hätte. Dieses thut meistentheils eine sehr schlechte Würkung, und ist dem Mahler zu rathen, das doppelte Licht zu vermeiden. Nur in dem Falle, wenn das von einer Seite einfallende Licht zu stark, oder wie man sagt, zu grell wäre, kann ein von der entgegenstehenden Seite kommendes gedämpftes Licht sehr vortheilhaft seyn; weil es die allzudunkele Schatten mildert.

Bisweilen sieht man in der Natur Scenen, wo durchaus ein überall verbreitetes sehr gedämpftes Licht herrscht, das hier und da durch ein weit helleres, aber nur durch eine enge Oefnung einfallendes stärkeres Licht erhöhet wird, und dieses kann eine sonderbar gute Würkung thun. In der Churfürstlichen Gallerie in Dreßden ist eine sehr schöne Landschaft von **Ruisdael**, die eine Jagd mitten in einem Wald vorstellt, darin solche helle Blike eine fürtrefliche Würkung thun. Herr **Zink** der sie gestochen, hat in Behandlung dieser hellen Lichter große Geschiklichkeit gezeiget.

Alle diese Anmerkungen betreffen das Studium über die vortheilhafte oder schädliche Würkung des Lichts für die Gemählde in der Natur selbst. Dadurch hat der Mahler noch nicht alles gethan: er muß mit diesen Beobachtungen auch die verbinden, die er an Gemählden großer Meister machen kann. Die Arbeiten des **Corregio** werden ihn lehren, wie bey sehr starkem Lichte dennoch in dem Gemählde, sowol in den hellen, als in den dunkelen Stellen eine bewundrungswürdige Schönheit und Harmonie statt haben könne. Die Gemählde der älteren Venetianischen Schule werden ihm alle Vortheile eines gemäßigten Lichts zur höchsten Lieblichkeit und Harmonie der Farben zeigen.

Lichter.
(Mahlerey.)

So werden in einem Gemählde diejenigen Stellen genennt, auf welchen das einfallende Licht ohne einige Schwächung seine ganze Stärke behält. Auf einer Kugel, worauf das ganze Licht fällt, ist, wie im vorhergehenden Artikel gezeiget worden, nur eine einzige kleine Stelle, die dasselbe in seiner ganzen Stärke bekommt; also nur ein solches Licht: aber auf einem vielförmigen Körper, sieht man insgemein mehrere Lichter. Ein Gesicht, worauf ein streifendes Seitenlicht fällt, wird auf allen erhabenen Stellen, z. E. auf der Stirn, auf der Nase, auf dem Kinn und auf der höchsten Rundung der Baken Lichter zeigen, wenn diese Theile gegen die Fläche des einfallenden Lichts so hervorstehen, daß sie vom ganzen Lichte getroffen werden, da es vor den weniger hervorstehenden Theilen vorbeyglitschet.

Man muß sich das eingeschränkte Licht, als einen Strohm vorstellen, der seine bestimmte Ufer und Gränzflächen hat. So ist das Licht, das durch eine viereckigte Oefnung, wie ein Fenster, in einen dunkelen Raum fällt, ein in vier gerade Flächen eingeschlossener Lichtstrohm. Steht ein Körper, an welchem Erhöhungen und Vertiefungen sind, so neben diesem Strohm, daß nur einige heraussstehende Theile sich in denselben eintauchen, da andre außer ihm liegen, so erscheinen die Lichter auf diesen Theilen.

Die richtige Austheilung der Lichter in einem Gemählde ist eine Sache, wozu eine mathematische Genauigkeit erfodert wird, die, wie die Regeln der Perspektiv nur durch würklich geometrische Bestimmungen kann erreicht werden. Weil die Mahler selten das Licht mit dieser Genauigkeit behandeln, so siehet man gar ofte Lichter auf Gemählden verstreut, deren Daseyn aus dem einfallenden Hauptlicht unmöglich kann erklärt werden.

In einem Gemählde, wo nur einzele Theile von dem vollen Hauptlichte getroffen werden, da es auf allen andern mehr oder weniger durch Schatten gedämpft wird, können die Lichter ohne jene geometrische Genauigkeit nicht angebracht werden. Deswegen sollten die, welche Anleitungen zur Perspektiv für die Mahler schreiben, auch diese Materie etwas genau abhandeln. Um nur einigermaaßen eine Probe der Behandlung dieser Materie zu geben, wollen wir folgendes anmerken.

Vor allen Dingen muß bey eingeschränktem Lichte der Lichtstrohm nach seiner Größe, nach seiner Figur und nach seiner Richtung genau bestimmt werden. Er kann conisch, cylindrisch, prismatisch u. s. f. seyn. Nächst diesem muß die eigentliche

liche Lage des Lichtstrohms in Absicht auf die Scene, oder den ganzen Raum des Gemähldes bestimmt werden. Hat denn der Mahler einen richtigen Grundriß von seinem Gemählde, und ist die Höhe jedes Gegenstandes darauf bestimmt, so kann er genau sagen, welche Theile des Gemähldes in dem Lichtstrohm, und welche außer demselben liegen.

Hiernächst kommen sowol der Horizont des Gemähldes, als der dafür angenommene Augenpunkt in Betrachtung, weil alles was über dem Horizont ist, sein Licht niedriger hat, als was unter ihm steht, und das, was zur Rechten des Augenpunkts liegt, keine Lichter haben kann, als auf seiner linken Seite.

Wir berühren diese Sachen hier nur obenhin, weil ihre Ausführung, wie gesagt, in die Abhandlung der Perspektiv gehört. Wenn in einem historischen Gemählde alles nach dem Leben könnte gemahlt werden, so hätte der Künstler diese Theorie zur sichern Anbringung der Lichter nicht nöthig. Die bloße Beobachtung würde ihm dieselben zeigen. Aber der Historienmahler sezet seine meisten Figuren, entweder aus der Phantasie hin, oder nihmt sie aus gesammelten sogenannten Studien: da kann er blos der Zeichnung halber sicher seyn; aber Licht und Schatten muß er aus genauen perspektivischen Regeln bestimmen.

Ungemein viele Fehler, sowol gegen die Perspektiv, als insbesondere gegen die wahre Sezung der Lichter, entstehen daher, daß die Mahler ihre historischen Stüke aus Studien zusammensezen, davon jedes aus einem eigenen Gesichtspunkt, und in einem eigenen Lichte gezeichnet und schattirt worden, und dann glauben, sie können ohne genaue Bestimmung der perspektivischen und optischen Regeln, diese Studien, durch ohngefehre Schäzung so verändern, daß sie in die Perspektiv und Beleuchtung des Gemähldes passen.

Lichter.

(Redende Künste)

Cicero nennt (*) die einzeln Gedanken oder Stellen der Rede, welche besonders hervorstechen, orationis lumina, Lichter der Rede, die das zu seyn scheinen, was die griechischen Rhetoren $\chi\eta\mu\alpha\tau\alpha$ nennen. Es sind also einzele Gedanken, die durch irgend eine Art der Kraft uns stärker rühren, als das übrige der Stelle, welcher sie einverleibet werden: sie treten aus dem Ton des übrigen heraus, verursachen plözlich einen stärkern Eindruk, und unterbrechen die Einförmigkeit der Würkung der Rede; wie wenn in einem sanften und gelassenen Ton der Rede auf einmal etwas heftiges, oder in einem heftigen Ton etwas sehr sanftes und zärtliches vorkommt; oder wenn unter Vorstellungen, die blos den Verstand erleuchten sollen, auf einmal das Herz in Empfindung gesezt wird. Ueberhaupt also können alle Stellen in der Rede, wodurch die Aufmerksamkeit auf Vorstellungen oder Empfindungen einen ausserordentlichen Reiz bekommt, hieher gerechnet werden; sehr kräftige Denksprüche, Machtsprüche, Bilder, Metaphern und Figuren von großem hervorstechendem Nachdruk.

(*) S. Brut. c. 79. Orat. c. 25.

Dergleichen Lichter sind in jeder gebundenen oder ungebundenen Rede um so viel nothwendiger; weil die Einförmigkeit der Würkung, ob diese gleich an sich noch so stark ist, doch allmählig in eine der Aufmerksamkeit schädliche Zerstreuung sezt. Selbst das Brausen eines starken Wasserfalles, das uns anfänglich beynahe betäubet, wird wegen seiner Einförmigkeit in die Länge fast unmerkbar. Darum muß in den Werken der schönen Künste, die wir nach und nach vernehmen, von Zeit zu Zeit etwas vorkommen, wodurch die Aufmerksamkeit aufs neue gereizt wird. Man findet beym Quintilian in den zwey ersten Abschnitten des IX Buches fast alles beysammen, was hierüber kann gesagt werden.

In der Musik ist dieses eben so nöthig, als in der Rede. Da kann eine plözliche etwas ungewöhnliche Ausweichung, oder Versezung, oder irgend eine andre unvermuthete Wendung des Gesanges, oder der Harmonie, dasselbe bewürken.

Licht und Schatten.

(Zeichnende Künste.)

So oft ein eingeschränktes Licht auf dunkele Körper fällt, entstehen auch Schatten: so daß Licht und Schatten in einer unzertrennlichen Verbindung stehen; besonders weil allemal die Stärke in beyden nach einerley Graden ab und zunihmt. Darum wird in der Mahlerey der Ausdruk, Licht und Schatten, wie ein einziges Wort angesehen, wodurch man die unzertrennliche Verbindung dieser beyden Erscheinungen anzeiget. Durch eine genaue aus der Form der erleuchteten körperlichen Gegenstände entspringende Vermischung des Lichts und Schattens an herausstehenden und vertieften Stellen wird vieles

von der wahren Gestalt derselben dem Auge sichtbar, welches ohne Schatten nicht könnte bemerkt werden. So kommt der Mond, wegen Mangel der aus seiner Rundung entstehenden Vermischung des Lichts und Schattens, uns nicht, wie er würklich ist, als eine Kugel, sondern blos als ein flacher Teller vor.

Deswegen ist die genaue Kenntnis des durch die Form der Körper, bey gegebener Erleuchtung veränderten Lichts und Schattens, ein Hauptstük der Wissenschaft des Mahlers. Es hängt aber von völlig bestimmten geometrischen und optischen Regeln ab, welche auch gemeiniglich, wie wol nicht in der erforderlichen Ausführlichkeit in den Anleitungen zur Perspektiv vorgetragen werden. Von der richtigen Beobachtung des Lichts und Schattens hängt ein großer Theil, sowol der Wahrheit, als der Annehmlichkeit des Gemäldes ab; aber dieses allein erfüllet, wie der Herr von Hagedorn gründlich bemerkt hat, das, was der Mahler in Absicht auf das Hell und Dunkele zu beobachten hat, noch nicht ganz. (*)

(*) Betracht. über die Mahleren S. 637. Man sehe auch den Art. Helldunkel.

Liebe.
(Schöne Künste.)

Diese allen Menschen gemeine, und an mannigfaltigen angenehmen und unangenehmen Empfindungen so reiche Leidenschaft, wird in allen Gattungen der Werke des Geschmaks vielfältig zum Hauptgegenstand; aber von keiner wird ein so vielfältiger Mißbrauch gemacht. Damit wir im Stande seyen dem Künstler über den Gebrauch und die Behandlung derselben gründliche Vorschläge zu thun, müssen wir nothwendig einige Betrachtungen über ihre wahre Natur voraus schiken.

Der erste Ursprung der Liebe liegt unstreitig in der blos thierischen Natur des Menschen; aber man müßte die bewundrungswürdigen Veranstaltungen der Natur ganz verkennen, wenn man darin nichts höheres, als thierische Regungen entdekte. Der wahre Beobachter bemerket, daß diese Leidenschaft ihre Wurzeln in dem Fleisch und Blut des thierischen Körpers hat, aber ihre Aeste hoch über der körperlichen Welt in der Sphäre höherer Wesen verbreitet, wo sie unvergängliche Früchte zur Reife bringet.

Ob sie gleich in ihrer ersten Anlag eigennützig ist, zeuget sie doch in rechtschaffenen Gemüthern die edelsten Triebe der Wolgewogenheit, der zärtlichsten Freundschaft und einer alles eigene Intresse vergessenden Großmuth. Sie ziehlt im Grund auf Wollust, und ist doch das kräftigste Mittel von der Wollust ab- und auf seeligere Empfindungen zu führen; ist furchtsam und ofte kleinmüthig, und kann dennoch der Grund des höchsten Muthes seyn; ist ein in ihrem Ursprung niedriges schaamrothmachendes Gefühl, und in ihren Folgen die Ursach einer wahren Erhöhung des Gemüthes. Diejenigen, denen dieses wiedersprechend, oder übertrieben vorkommt, sind zu beklagen, und würden durch weitläuftigere Entwiklung der Sachen doch nicht belehrt werden.

Der Künstler muß die verschiedenen Gestalten, die diese Leidenschaft annihmt und ihre verschiedenen Würkungen genau unterscheiden, wenn er sie ohne Tadel behandeln soll. Wir wollen also die Hauptformen derselben unterscheiden, und über jede einige dem Künstler dienliche Anmerkungen beyfügen.

Liebe in rohen, oder durch Wollust verwilderten Menschen, die blos auf eine wilde Befriedigung des körperlichen Bedürfnisses abziehlt, kann nach Beschaffenheit der Umstände in eine höchst gefährliche Leidenschaft ausbrechen und äußerst verderbliche Folgen nach sich ziehen. Diese durch Hülfe der schönen Künste noch mehr zu reizen, in das schon verzehrende Feuer noch mehr Oel zu gießen, ist der schändlichste Mißbrauch, dessen sich Mahler und Dichter nur allzu ofte schuldig machen. Für Werke, die blos zur niedrigen Wollust reizen, lassen sich schlechterdings keine Entschuldigungen anführen, die bey vernünftigen Menschen den geringsten Eindruk machten. Die fleischlichen Triebe, so weit die Natur ihrer bedärf, sind bey Menschen, die ihr Temperament nicht durch Ausschweifungen zu Grunde gerichtet haben, allezeit stark und lebhaft genug; also ist es Narrheit sie über ihren Endzwek zu reizen: aber für verworfene Wollüstlinge zu arbeiten, erniedriget den Künstler. Wer sollte ohne Schaam sich zum Diener solcher unter das Thier erniedrigten Menschen machen, wenn sie auch von hohem Stande wären?

Deswegen ist die Liebe, in so fern sie blos thierische Wollust ist, kein Gegenstand der Künste, als in so fern diese dienen können, die schädlichen Folgen derselben in ihrer ekelhaften Gestalt lebhaft vor Augen zu legen. Dazu können Mahler, Dichter und Schauspieler die höchste Kraft ihrer Talente sehr nüzlich anwenden. Der berühmte berlinische Zeichner,

ner, Herr Daniel Chodowiezki, hat in einer Folge von zwölf Blättern, die zum Theil hierauf abzielen, ein Werk gemacht, das ihm viel Ehre bringt. Wir hoffen, daß er es durch radirte Platten bald öffentlich bekannt machen werde. Sie können mit Ehren ihren Rang neben den bekannten Hogarthschen Blättern von ähnlichem Inhalt stehen.

Zunächst auf diese ganz thierische Liebe folget die zwar unschuldige, aber romanhafte und unglükliche Liebe, die nach den Umständen der Personen und Zeiten auf keine gründliche Vereinigung der Liebenden führen kann. Eine solche Liebe kann den ganzen Plan des Lebens zerrütten und sehr unglüklich machen. Es ist daher höchst wichtig, daß die Jugend davor gewarnet werde, und daß die fatalen Folgen der Unbesonnenheit, womit sie sich bisweilen einer solchen romanhaften Liebe überläßt, auf das lebhafteste vor Augen gelegt werden. Aber es muß auf eine Art geschehen, die würklich abschrekend ist. In Romanen und in dramatischen Stüken, wird gar ofte der Fehler begangen, daß solche Liebesbegebenheiten zwar unglüklich, aber doch so vorgestellt worden, daß die Jugend vielmehr dazu gereizt, als abgeschrekt wird. Denn selbst der unglüklichste Ausgang, wenn er mehr Mitleiden, als Furcht erweket, thut hier der Absicht keine Genüge. Man hat ja Beyspiele, daß so gar die Hinrichtung öffentlicher Verbrecher, mit Umständen begleitet gewesen, wodurch bey schwachen, enthusiastischen Menschen eine Lust erwekt worden ist, auch so zu sterben. Darum muß von einer solchen Leidenschaft mehr die Thorheit, Unbesonnenheit und das Verwerfliche derselben, als das Mitleidenswürdige recht fühlbar gemacht werden. Hiezu sind mehre Dichtungsarten geschikt. Die erzählende, sie sey ernsthaft, oder comisch, die dramatische und die satyrische Poesie schiken sich dazu und selbst die lyrische schließt diesen Inhalt nicht aus. Wenn aber der Dichter auf erwähnten Zwek arbeiten will, so muß er große Vorsichtigkeit anwenden. Zum hohen dramatischen können wir auch die unglüklichste Liebe nicht empfehlen; weil sie doch immer in ihrem eigentlichen Wesen etwas kleines und phantastisches hat, das den Charakter hoher Personen, dergleichen dieses Trauerspiel aufführen soll, erniedriget.

So hat Corneille in seinem Oedipus den Theseus, einen Helden, dem Athen Tempel gebaut hat, dadurch ungemein erniedriget, daß er ihm diese würklich schimpfliche Empfindung zuschreibt:

Perisse l'Univers pourvû que Dircé vive!
Perisse le jour même avant qu'elle s'en prive!
Que m' importe & le salut de tous?
Ai-je rien à sauver, rien à perdre que vous?

Eine solche Liebe ist völlige Raserey, und erwekt Aergerniß. Die Alten haben gar wol eingesehen, daß die Liebe höchst selten, als eine wahre tragische Leidenschaft könne behandelt werden. Sollte es jemand einfallen, das Beyspiel des Hippolytus vom Euripides als eine Einwendung gegen diese Anmerkung anzuführen, so geben wir ihm zu überlegen, daß die Art, wie der griechische Dichter diesen Stoff behandelt hat, ihn allerdings tragisch macht. Die Liebe der Phädra war das Werk einer rächenden Gottheit, und sie herrschte in einem zarten, weiblichen Herzen, das doch mit ausnehmender Bestrebung dagegen kämpfte, das selbst da, wo die Macht einer Gottheit es niederdrükte, sich groß zeigte. Aber Männer, besonders hohe Personen und Regenten der Völker, wie verliebte Jünglinge, einer unglüklichen Liebe unterliegen zu lassen, ist in Wahrheit des hohen Cothurns unwürdig, und kann so gar ins Lächerliche fallen, wie man in vielen Stellen der Trauerspiele des Corneille es empfindet. Wer fühlt nicht, um nur ein Beyspiel anzuführen, daß in der Rodogüne die Scene zwischen dem Seleücus und Antiochus etwas abgeschmaktes habe, besonders die läppisch galanten Seufzer des Seleücus:

— Ah destin trop contraire! —

— — —

L'amour, l'amour doit vaincre, & la triste amitié
Ne doit être à tous deux qu'un objet de pitié.
Un grand cœur cede un trone, & le cede avec gloire;
Cet effet de vertu couronne sa memoire:
Mais lorsqu'un digne objet a sçu nous enflamer,
Qui le cede est un lache.

Dergleichen Gesinnungen schiken sich für eine scherzhafte Behandlung der Liebe, da man romanhafte Empfindungen lächerlich machen, und den Verliebten, als einen Geken schildern will.

Es ist also höchst selten, daß die Liebe Aeußerungen zeiget, die sie zum Gegenstand des hohen tragischen mache. Wie stark und groß die Wallungen des Blutes bey einem verliebten Jüngling auch seyn mögen, so wissen doch erfahrnere Kenner der Menschen

schen, daß sie vorübergehend sind, und im Grund etwas blos phantastisches zur Unterstüzung haben.

Hingegen nihmt die durch mancherley Hindernisse in ihren Unternehmungen gehemmte Liebe nicht selten eine wahre comische Gestalt an. Sie scheinet von allen Leidenschaften diejenige zu seyn, die den Menschen am meisten hintergeht, und ihn auf die vielfältigste Art täuschet. Es kann seinen guten Nuzen haben, wenn Dichter die comischen Würkungen derselben in einem Lichte vorstellen, wodurch beyde Geschlechter gewarnet werden sich vor einer Leidenschaft zu hüten, bey der man große Gefahr läuft, ins Lächerliche zu fallen. Dieses ist eigentlicher und guter Stoff für die comische Schaubühne.

Eine edle mit wahrer Zärtlichkeit verbundene Liebe, die nach einigen Hindernissen zulezt glüklich wird, ist ein überaus angenehmer Stoff zu dramatischen, epischen und andern erzählenden Arten des Gedichts. Es ist schwerlich irgend ein Stoff auszufinden, der so viel reizende Gemählde, so mancherley entzükende Empfindungen, so liebliche Schwermereyen einer Wollust trunkenen Seele, darbiethet, als dieser. Außerdem aber hat hiebey der Dichter Gelegenheit die mannigfaltigen schäzbaren und angenehmen Würkungen, die die Zärtlichkeit in gut gearteten Seelen hervorbringt, auf eine reizende Weise zu entwikeln. Es ist gewiß, daß bey jungen Gemüthern von guter Anlage, eine recht zärtliche Liebe überaus vortheilhafte Würkungen hervorbringen und der ganzen Gemüthsart eine höchst vortheilhafte Wendung geben kann. Bey einem edlen und rechtschaffenen Jüngling kann durch die Liebe das ganze Gemüth um einige Grade zu jedem Guten und Edlen erhöhet werden, und alle guten Eigenschaften und Gesinnungen können dadurch einen Nachdruk bekommen, die keine andre Leidenschaft ihnen würde gegeben haben.

Aber ausnehmende Sorgfalt hat der Dichter hiebey nöthig, daß er nicht seine jüngern Leser in gefährliche Weichlichkeit und phantastische Schwermerey der Empfindungen verleite. Wehe dem Jüngling und dem Mädchen, die kein höheres Glük kennen, als das Glük zu lieben, und geliebt zu werden! Die schönesten und unschuldigsten Gemählde von der Glükseeligkeit der Liebe können zu einem verderblichen Gift werden. Selbst die unschuldigste Zärtlichkeit kann das Gemüth etwas erniedrigen, wenn nicht durchaus neben der Liebe eine in ihrem Wesen grössere und wichtigere Empfindung darin liegt, die noch über die Liebe herrscht, und das Gemüth, das sich sonst blos der feinern Wollust der lieblichsten Empfindungen überließe, bey würkenden Kräften erhält. So hat Klopstok der höchsten Zärtlichkeit des Lazarus und der Cidli, durch Empfindungen der Religion die gänzliche Beherrschung der Herzen zu benehmen gesucht: nur Schade, daß diese Empfindung, die den Gemüthern ihre Stärke erhalten sollte, selbst etwas schwermerisches hat. Durch eine geseztere Gottesfurcht und Liebe zur Tugend, hat Bodmer die Liebe der Noachiden und der Siphaitinnen vor überwältigender Kraft geschüzet. Schwache Seelen werden durch Zärtlichkeit noch schwächer; aber die, in denen eine wahre männliche Stärke liegt, können dadurch noch mehr Kraft bekommen.

Diese Betrachtungen muß der Dichter nie aus den Augen sezen; sonst läuft er Gefahr durch lebhafte Schilderungen der Liebe sehr schädlich zu werden. Es wäre hierüber noch ungemein viel besonderes zu sagen; aber wir müssen bey der allgemeinen Erinnerung die wir darüber gemacht haben, stehen bleiben, und dem Dichter nur überhaupt noch empfehlen, daß er immer darauf sehe die Zärtlichkeit mehr durch mancherley edle Würkungen, die sie hervorbringt, als durch die überfließende Empfindung der vorhandenen und gehoften Glükseeligkeit, womit sie verbunden ist, vorzustellen.

Liebhaber.

(Schauspielkunst)

Die Person, welche im Schauspiel die Role eines Verliebten hat. Wenn die Gesellschaft der Schauspieler vollkommen seyn soll, so müssen Liebhaber von mehr, als einer Art darin seyn. Denn die comische Liebe erfodert eine ganz andre Vorstellung, als die ernsthafte. (*) Die Role der Liebhaber ist gewiß nicht die leichteste. Die ernsthafte und edle Liebe erfodert nothwendig eine edle, angenehme Figur, ein gefälliges und zärtliches Wesen. Das beste Stük kann durch eine schlechte Figur, oder durch schlechte Manieren so verdorben werden, daß das Ernsthafte poßirlich, und das Zärtliche abgeschmakt wird; wovon leider die Beyspiele auf der deutschen Bühne nicht sehr selten sind. Wer kann Antheil an der Liebe eines Frauenzimmers nehmen, die einem Geken, oder doch ungeschikten und gar nicht liebenswürdigen Menschen, ihre Zärtlichkeit giebt?

(*) S. Liebe.

Und

Und wie lächerlich werden nicht die Seufzer eines Liebhabers, wenn die Geliebte eine Dulcinea ist?

Der Schauspieler muß die äußerste Sorgfalt anwenden, die Personen der Liebhaber gut zu wählen. Aber bey der schlechten Aufmunterung, die die deutsche Schaubühne bis hieher erfahren hat, ist nicht zu erwarten, daß auch der verständigste und uneigennüzigste Vorsteher der Bühne allemal solche Leute finde, die diesen Rolen eine Genüge leisten.

Lied.

(Dichtkunst.)

Man hat diesen Namen so mancherley lyrischen Gedichten gegeben, daß es schweer ist den eigentlichen Charakter zu zeichnen, der das Lied von den ihm verwandten Gedichten, der Ode und dem Hymnus, unterscheidet. Wir haben schon mehrmal erinnert, daß sich die Gränzen zwischen den Arten der Dinge, die nur durch Grade von einander unterschieden sind, nicht genau bestimmen lassen. (*) Die Ode und das Lied haben so viel gemeinschaftliches, daß sowol der eine, als der andre dieser beyden Namen, für gewisse Gedichte sich gleich gut zu schiken scheinet. Unter den Gedichten des Horaz, die alle den Namen der Oden haben, sind auch Lieder begriffen, und einige kommen auch in der Sammlung vor, die Klopstok unter der allgemeinen Aufschrift Oden, herausgegeben hat. (*) Will man aber das Lied von der Ode würklich unterscheiden, so könnten vielleicht folgende äußerliche und innerliche Kennzeichen für dasselbe angenommen werden.

(*) S. Art. Gedicht S. 4335.

(*) 3 B. der Schlachtgesang S. 713; Heinrich der Vogler S. 111; Vaterlandslied. S. 2-4. sind besser Lieder, als Oden zu nennen.

Zur äußern Unterscheidung könnte man annehmen, daß das Lied allezeit müßte zum Singen, und so eingerichtet seyn, daß die Melodie einer Strophe, sich auch auf alle übrigen schikte; da die Ode entweder blos zum Lesen dienet, oder, wenn sie soll gesungen werden, für jede Strophe einen besondern Gesang erfodert. Nach diesem angenommenen Grundsaz würde das Lied sich von der Ode in Absicht auf das Aeußerliche, oder Mechanische, sehr merklich unterscheiden. Denn jeder Vers des Liedes, müßte einen Einschnitt in dem Sinn, und jede Strophe eine eigene Periode ausmachen, oder noch besser würde jede Strophe in zwey Perioden eingetheilt werden, da jede sich mit einer langen Sylben endigte, weil die Cadenz des Gesanges dieses erfodert. (*) Die Ode bindet sich nicht an diese Regel; ihr Vers macht nicht allemal Einschnitte in dem Sinn, und ihre Strophen richten sich nicht nach den Perioden. Ferner müßte in dem Liede die erste Strophe in den Einschnitten, Abschnitten, und Schlüßen der Perioden, allen übrigen zum Muster dienen. In der Ode hingegen würden die verschiedenen Strophen sich blos in Absicht auf das mechanische Metrum gleich seyn, ohne alle Rüksicht auf das Rhythmische, das aus dem Sinn der Worte entsteht. Endlich würde das Lied die Mannigfaltigkeit der Füße nicht zulassen, welche die Ode sich erlaubt; sondern in allen Versen durchaus einerley Füße beybehalten, außer daß etwa der Schlußvers jeder Strophe ein andres Metrum hätte, wie in der Sapphischen Ode. Denn eine solche Gleichförmigkeit ist für den leichten Gesang sehr vortheilhaft. Eine gründliche Anzeige der äusserlichen Eigenschaften des Liedes, das sich vollkommen für die Musik schiket, findet sich in der Vorrede zu den 1760 in Berlin bey Birnstiel herausgekommenen **Oden mit Melodien.**

(*) S. Cadenz.

Mit diesem äußerlichen Charakter des Liedes müßte denn auch der innere genau übereinstimmen, und in Absicht der Gedanken und Aeußerung der Empfindungen würde eben die Gleichförmigkeit und Einfalt zu beobachten seyn. Alles müßte durchaus in einem Ton des Affekts gesagt werden; weil durchaus dieselbe Melodie wiederholt wird. Die Ode erhebt sich bisweilen auf einigen Stellen hoch über den Ton des andern, auch verstattet sie wol gar mehrere leidenschaftliche Aeußerungen von verschiedener Art, so daß eine Strophe sanft fließt, da die andern ungestühm rauschen. Der hohe und ungleiche Flug der Ode, kann im Lied nicht statt haben. So stark, oder so sanft die Empfindung im Anfange desselben ist, muß sie durchaus fortgesezt werden.

Der Geist des eigentlichen Liedes, in so fern es von der Ode verschieden ist, scheinet überhaupt darin zu bestehen, daß der besungene Gegenstand durchaus derselbige bleibet, damit das Gemüth dieselbe Empfindung lange genug behalte, um völlig davon durchdrungen zu werden, und damit der Gegenstand der Empfindung von mehreren, aber immer dasselbe würkenden Seiten, betrachtet werde.

Schon daraus allein, daß man von dem Lied erwartet, es soll eine einzige leidenschaftliche Empfindung eine Zeitlang im Gemüth unterhalten, und eben dadurch dieselbe allmählig tiefer und tiefer einprägen, bis die ganze Seele völlig davon eingenommen und beherrschet wird, könnten fast alle Vorschrif

schriften für den Dichter hergeleitet werden. Soll es z. B. das Herz ganz von Dankbarkeit gegen Gott erfüllen, so dürfte der Dichter nur durch das ganze Lied die verschiedenen göttlichen Woltaten in einem recht rührenden Ton erzählen; wobey er sich aber auch nicht die geringste von den Ausschweifungen auf andre Gegenstände, die der Ode so gewöhnlich sind, erlauben müßte. Soll das Lied Muth zum Streit machen, so müßte durchaus entweder Haß gegen den Feind, oder Vorstellung von der Glükseeligkeit, der durch den Streit zu erkämpfenden Ruhe und Freyheit, oder andre Vorstellungen, wodurch der Muth unmittelbar angeflammt wird, ohne Abweichung auf andre Dinge vorgetragen werden.

Es ist überhaupt nothwendig, daß der Dichter von der Empfindung, die er durch das Lied unterhalten und allmählig verstärken will, selbst so ganz durchdrungen sey, daß alle andre Vorstellungen und Empfindungen alsdenn völlig ausgeschlossen bleiben; daß er nichts, als das einzige, was er besingen will, fühle; daß er ein völliges uneingeschränktes Gefallen an dieser Empfindung habe, und ihr gänzlich nachhange. In der Ode kann sich seine Laune, ehe er zu Ende kommt, mehr als einmal ändern; im Lied muß sie durchaus dieselbe seyn.

Wenn man bedenket, wie wenig ofte dazu erfodert wird, die Menschen in leidenschaftliche Empfindung zu sezen; (*) und wie leicht es ist, eine einmal vorhandene Laune durch Dinge, die ihr schmeicheln, immer lebhafter zu machen, so wird man begreifen, daß zum Inhalt des Liedes wenig Veranstaltungen erfodert werden. Es giebt mancherley Gelegenheiten, besonders wenn mehrere Menschen in einerley Absicht versammlet sind, wo ein Wort, oder ein Ton, alle plözlich in sehr lebhafte Empfindung sezet. Bey traurigen Gelegenheiten, wo jedermann in stiller und ruhiger Empfindung für sich staunet, darf nur einer anfangen zu weinen, um allen übrigen Thränen abzuloken; so wie bey gegenseitigen Anläsen, das Lachen eines einzigen, eine ganze Gesellschaft lachen macht. Man hat Beyspiele, daß die Aeußerung der Furcht, oder des Muthes eines einzigen Menschen ganze Schaaren furchtsam, oder beherzt gemacht hat. Und wie ofte geschieht es nicht, daß man in Gesellschaft vergnügt und fröhlich ist, lacht und scherzet; oder im Gegentheil, daß Leute aufgebracht sind, Meuterey und Aufruhr anfangen, ohne eigentlich zu wissen warum. Ein einziger hat den Ton angegeben, und die übrigen sind davon angestekt worden.

(*) S. Empfindung, Leidenschaft.

Hieraus ist abzunehmen, daß bey gewissen Gelegenheiten, ein Lied, wenn es nur den wahren Ton der Empfindung hat, auch ohne besondere Kraft seines Inhalts, ungemein große Würkung thun könne; woraus denn ferner folget, daß der empfindungsvolle Ton, worin die Sachen vorgetragen werden, dem Lied die größte Kraft gebe. Darum sind da, weder tiefsinnige Gedanken, noch Worte von reichem Inhalt, noch kühne Wendungen, noch andre der Ode vorbehaltene Schönheiten nöthig. Das einfacheste ist zum Lied das beste, wenn es nur sehr genau in dem Ton der Empfindung gestimmt ist.

Der Inhalt des Liedes kann von zweyerley Art seyn. Entweder schildert der Dichter seine vorhandene Empfindung, seine Liebe, Freude, Dankbarkeit, Fröhlichkeit u. s. f. oder er besinget den Gegenstand, der ihn, oder andern, in die leidenschaftliche Empfindung sezen soll; oder es enthält wol auch nur bloße Betrachtungen solcher Wahrheiten, die das Herz rühren. Denn wir möchten diese lehrenden Lieder nicht gern verworffen sehen; obgleich unser größte Dichter (*) sie nicht zulassen will. Aus diesen drey Arten entsteht die vierte, da der Inhalt des Liedes abwechselnd, bald von der einen, bald von der andern Art ist. Bey allen Arten muß der Ausdruk einfach, ungekünstelt, und so viel immer möglich durch das ganze Lied sich selbst gleich seyn. Alles muß in kurzen Säzen, wo die Worte natürlich und leicht zusammengeordnet sind, ausgedrukt werden: die Schilderungen müssen kurz und höchst natürlich seyn. Es muß nichts vorkommen, das die Aufmerksamkeit auf erforschendes Nachdenken leiten, folglich von der Empfindung abführen könnte. Deswegen sowol der eigentliche, als der figürliche Ausdruk mit allen Bildern bekannt und geläufig seyn muß. Wo der Dichter lehren, unterrichten, oder überreden will, muß er höchst popular seyn, und den Sachen mehr durch einen völlig zuversichtlichen Ton, als durch Gründe den Nachdruk geben. Sezet man zu diesem noch hinzu, daß das Lied, sowol in der Versart, als in dem Klang der Worte, den leichtesten Wolklang haben müsse, so wird man den innerlichen und äußerlichen Charakter desselben ziemlich vollständig haben.

(*) Klopstok in der Vorrede zu seinen verbesserten geistlichen Liedern.

Daß

Daß das nach diesem Charakter gebildete und von Musik begleitete Lied eine ausnehmende Kraft habe, die Gemüther der Menschen völlig einzunehmen, ist eine aus Erfahrung aller Zeiten und Völker bekannte Sache: denn schon der Gesang, ohne vernehmliche Worte, so wie er sich zum Lied schiket, (wovon im nächsten Artikel besonders gesprochen wird) hat eine große Kraft Empfindung zu erweken: kommen nun noch die eigentlichsten auf denselben Zwek abziehlenden Vorstellungen dazu, und wird beydes durch das Bestreben des Singenden, seine Töne recht nachdrüklich, recht empfindungsvoll vorzutragen, noch mehr gestärket; so bekommt das Lied eine Kraft der in dem ganzen Umfange der schönen Künste nichts gleich kommt. Denn das blos Mechanische des Singens führet schon etwas, den Affekt immer mehr verstärkendes, mit sich. Die höchste Würkung aber hat dasjenige Lied, welches von vielen Menschen zugleich feyerlich abgesungen wird; weil alsdenn, wie anderswo gezeiget worden, (*) die leidenschaftlichen Eindrüke am stärksten werden, wenn mehrere zugleich sie äußern.

(*) S. Leidenschaft.

Unter die wichtigsten Gelegenheiten großen Nuzen aus den Liedern zu ziehen, sind die gottesdienstlichen Versammlungen, zu deren Behuf unter allen gesitteten Völkern alter und neuer Zeiten, besondere Lieder verfertiget worden. Von allen zu Erwekung und Bekräftigung wahrer Empfindungen der Religion gemachten, oder noch zu machenden Anstalten, ist gewiß keine so wichtig, als diese. Schon dadurch allein, daß jedes Glied der Versammlung das Lied selbst mitsingt, erlanget es eine vorzügliche Kraft über die beste Kirchenmusik, die man blos anhört. Denn es ist ein erstaunlicher Unterschied zwischen der Musik, die man hört, und der, zu deren Aufführung man selbst mitarbeitet. Die geistlichen Lieder, die blos rührende Lehren der Religion in einem andächtigen Ton vortragen, bekommen durch das Singen eine große Kraft; denn in dem wir sie singen, empfinden wir auch durch das bloße Verweilen auf jedem Worte, seine Kraft weit stärker, als beym Lesen.

Deswegen sollten die, denen die Veranstaltungen dessen, was den öffentlichen Gottesdienst betrift, aufgetragen sind, sich ein ernstliches Geschäft daraus machen, alles was hiezu gehöret auf das Beste zu veranstalten. Unsre Voraltern scheinen die Wichtigkeit dieser Sache weit nachdrüklicher gefühlt zu haben, als man sie izt fühlt. Die Kirchenlieder, und das Absingen derselben, wurden vor Zeiten als eine wichtige Sach angesehen, izt aber wird dieses sehr vernachläßiget. Zwar haben unlängst einige unsrer Dichter, durch das Beyspiel des verdienstvollen Gellerts ermuntert, verschiedene Kirchenlieder verbessert, auch sind ganz neue Sammlungen solcher Lieder gemacht worden: und es fehlet in der That nicht an einer beträchtlichen Anzahl alter und neuer sehr guter geistlicher Lieder. Aber der Gesang selbst wird bey dem Gottesdienst fast durchgehends äusserst vernachläßiget; ein Beweiß, daß so mancher Eyferer, der alles in Bewegung sezet, um gewisse in die Religion einschlagende Kleinigkeiten nach alter Art zu erhalten, nicht weiß was für einen wichtigen Theil des Gottesdienstes er übersiehet, da er den Kirchengesang mit Gleichgültigkeit in seinem Verfall liegen läßt.

Nächst den geistlichen Liedern kommen die, welche auf Erwekung und Verstärkung edler Nationalempfindungen abziehlen, vornehmlich in Betrachtung. Die Griechen hatten ihre Kriegesgesänge und Päane, die sie allemal vor der Schlacht zur Unterstüzung des Muthes feyerlich absangen, und ohne Zweifel hatten sie auch noch andre auf Unterhaltung warmer patriotischer Empfindungen abziehlende Lieder, die sowol bey öffentlichen- als privat- Gelegenheiten angestimmt wurden. Auch unsre Voraltern hatten beyde Gattungen: die Barden, deren Geschäft es war, solche Lieder zu dichten, und die Jugend im Absingen derselben zu unterrichten, machten einen sehr ansehnlichen öffentlichen Stand der bürgerlichen Gesellschaft aus. Wenn unsre Zeiten vor jenen, einen Vorzug haben, so besteht er gewiß nicht darin, daß diese und noch andre politische Einrichtungen, die auf Befestigung der Nationalgesinnungen abziehlen, izt völlig in Vergessenheit gekommen sind. Aber wir müssen die Sachen nehmen, wie sie izt stehen. Man muß izt blos von wolgesinnten, ohne öffentlichen Beruf und ohne Aufmunterung, aus eigenem Trieb arbeitenden Dichtern, dergleichen Lieder erwarten. Unser Gleim hat durch seine Kriegeslieder das seinige gethan, um in diesem Stük die Dichtkunst wieder zu ihrer ursprünglichen Bestimmung zurük zu führen. Durch sein Beyspiel ermuntert, hat Lavater ein warmer Republicaner, für seine Mitbürger patriotische Lieder gemacht, darin viel Schäzbares ist. Es ist zu wünschen,

schen, daß diese Beyspiele mehrere Dichter, die ausser dem poetischen Genie wahre Vernunft und Rechtschaffenheit besizen, zur Nachfolge reize.

Die dritte Stelle könnte man den sittlichen Liedern einräumen, welche Aufmunterungen entweder zu allgemeinen menschlichen Pflichten, oder zu den besondern Pflichten gewisser Stände enthalten, oder die die Annehmlichkeiten gewisser Stände und Lebensarten besingen. Diese müssen, wenn man nicht die natürliche Ordnung der Dinge verkehren will, den bloßen Ermunterungen zur Freude vorgezogen werden. Noch ehe man ein: **Brüder laßt uns lustig seyn**, anstimmt, welches allerdings auch seine Zeit hat, sollte man ein: **Brüder laßt uns fleißig, oder redlich seyn**, gesungen haben. Man findet daß die Griechen Lieder für alle Stände der bürgerlichen Gesellschaft, und für alle Lebensarten gehabt haben, (†) die zwar, wie aus einigen Ueberbleibseln derselben zu schließen ist, eben nicht immer von wichtigem Inhalt gewesen: aber darum sollte eine so nüzliche Sache nicht völlig versäumt, sondern mit Verbesserung des Inhalts nachgeahmt werden. Man hat ein so leichtes und doch so kräftiges Mittel, die Menschen zum Guten zu ermuntern, nicht so sehr vernachläßigen sollen. Es ist bereits im Artikel über die Leidenschaften erinnert worden, was einer der fürtrefflichsten Menschen, der zugleich ein Mann von großem Genie ist, von der Wichtigkeit solcher Lieder denkt. Man wird schwerlich ein würksameres und im Gebrauch leichteres Mittel finden, als dieses ist, die Gesinnungen und Sitten der Menschen zu verbessern. Ich besinne mich in einer vor nicht gar langer Zeit herausgekommenen Sammlung englischer Gedichte von einem gewissen Hamilton ein Lied von ausnehmender Schönheit gelesen zu haben, darin ein edles junges Frauenzimmer den Charakter des Jünglings schildert, den sie sich zum Gemahl wählen wird. Es ist so voll edler Empfindungen, und sie sind in einen so einnehmenden Ton vorgetragen, daß ich mir nicht vorstellen kann, wie ein junges Frauenzimmer ein solches Lied, zumal wenn es gut in Musik gesezt wäre, ohne merklich nüzlichen Einfluß auf ihr Gemüth, singen könnte. Zu wünschen wäre, daß jede Angelegenheit des Herzens auf eine so einnehmende und rührende Weise in Liedern behandelt würde. Hier öffnet sich ein unermeßliches Feld für Dichter, die die Gabe besizen ihre Gedanken in leichte und melodiereiche Verse einzukleiden.

Zunächst an diese Gattung gränzen die sanften affektvollen Lieder, deren Charakter Zärtlichkeit ist. Klagelieder über den Tod einer geliebten Person; Liebeslieder von wahrer Zärtlichkeit, durch feine sittliche Empfindungen veredelt; Klagen über Widerwärtigkeit; freudige Aeußerungen über erfüllte Wünsche und dergleichen. Man hat in dieser Art Lieder von der höchsten Schönheit. Was kann z. E. einnehmender seyn, als der Abschied von der Nice des Metastasio? Alles, was von wolgeordneten zärtlichen Empfindungen der edelsten Art in das menschliche Herz kommen kann, werden recht gute Liederdichter in dieser Art anbringen können. Sie können ungemein viel zur Veredlung der Empfindungen beytragen. Und wenn auch zulezt nichts darin seyn sollte, als eine naive Aeusserung irgend einer unschuldigen Empfindung, so sind sie wenigstens höchst angenehm. Hievon will ich nur ein paar Beyspiele zum Muster anführen. Das eine ist das bekannte Lied: **Siehst du jene Rosen blühn**; das andere ein Lied aus der comischen Oper die Jagd, das anfängt: **Schön sind Rosen und Jesminen.**

Eine ganz besondere Annehmlichkeit und Kraft Empfindungen einzupflanzen, könnten solche Lieder haben, wo zwey Personen abwechselnd singen und mit einander um den Vorzug feiner und edler Empfindungen streiten. Man weiß wie sehr Scaliger von dem Horazischen Lied: Donec gratus eram tibi, (*) gerührt worden: und doch ist es im Grund blos naiv. So könnte aus Klopstoks Elegie **Selmar und Selma** ein fürtreffliches Lied in dieser Art gemacht werden; und so könnte man zwey in einander verliebte Personen in abwechselnden Strophen singen lassen, da jede auf eine ihr eigene Art zwar natürliche, aber feine und edle Empfindungen äusserte; oder zwey Jünglinge einführen, die wetteyfernd die liebenswürdigen Eigenschaften ihrer Schönen besängen. Offenbar ist es, wie dergleichen Gesänge, wenn der Dichter Verstand und Empfindung genug hat, von höchstem Nuzen seyn könnten. Nur müßte man sich dabey auf der einen Seite nicht bey blos sinnlichen

(*) Od. L. III. 19.

(†) Eine ziemlich vollständige Nachricht davon findet man in einer Abhandlung des Herrn La Nauze über die Lieder der Griechen in dem IX Theile der Memoires de l'Academie des Inscriptions et Belles-Lettres.

lichen Dingen, einem Grübchen im Kinn, oder einem schönen Busen, aufhalten und immer mit dem Amor, mit Küssen und den Grazien spielen; noch auf der andern Seite seine Empfindungen ins phantastische treiben und von lauter himmlischen Entzükungen sprechen. Die Empfindungen, die man äußert, müssen natürlich und nicht im Enthusiasmus eingebildet seyn; nicht auf bloß vorübergehende Aufwallungen, sondern auf dauerhafte, rechtschaffenen Gemüthern auf immer eingeprägte Züge des Charakters gegründet seyn. Hier wär also für junge Dichter von edler Gemüthsart noch Ruhm zu erwerben. Denn dieses Feld ist bey der ungeheuren Menge unsrer Liebeslieder, noch wenig angebaut.

Zulezt stehen die Lieder, die zum gesellschaftlichen Vergnügen ermuntern. Diese, auch selbst die artigen Trinklieder, wenn sie nur die, von der gesunden Vernunft gezeichneten Gränzen einer wolgesitteten Fröhlichkeit nicht überschreiten, sind schäzbar. Die Fröhlichkeit gehört allerdings unter die Wolthaten des Lebens, und kann einen höchst vortheilhaften Einflus auf den Charakter der Menschen haben. Der hypochondrische Mensch ist nicht blos dadurch unglüklich, daß er seine Tage mit Verdruß zubringt; ihn verleitet der Verdruß sehr oft unmoralisch zu denken, und zu handeln. Wol ihm, wenn die Dichter der Freude sein Gemüth bisweilen erheitern könnten!

Aber es ist nicht so leicht, als sich der Schwarm junger unerfahrner Dichter einbildet, in dieser Art etwas hervorzubringen, das den Beyfall des vernünftigen und feineren Theils der Menschen verdienet. Nur gar zu viel junge Dichter in Deutschland haben uns läppische Kindereyen, anstatt scherzhafter Ergözlichkeiten gegeben; andre haben sich als ekelhafte, grobe Schwelger, oder einem würklich liederlichen Leben nachhängende verdorbene Jünglinge gezeiget, da sie glaubten eine anständige Fröhlichkeit des jugendlichen und männlichen Alters zu besingen. Es ist nichts geringes auf eine gute Art über gewisse Dinge zu scherzen, und bey der Fröhlichkeit den Ton der feineren Welt zu treffen. Wer nicht lustig wird, als wann er im eigentlichen Verstand schwelget; wen die Liebe nicht vergnügt, als durch das Gröbste des thierischen Genusses, der muß sich nicht einbilden mit Wein und Liebe scherzen zu können. Mancher junge deutsche Dichter glaubt, die feinere Welt zu ergözen, und Niemand achtet seiner, als etwa Menschen von niedriger Sinnesart, die durch die schönen Wissenschaften so weit erleuchtet worden, daß sie wissen, was für Gottheiten Bachus, Venus und Amor sind. Aber wir haben uns hierüber schon anderswo hinlänglich erkläret. (*) Der große Haufen unsrer vermeintlich scherzhaften Liederdichter verdienet nicht, daß man sich in umständlichen Tadel ihrer kindischen Schwermereyen einlasse. Unser Hagedorn kann auch in dieser Art zum Muster vorgestellt werden. Seine scherzhaften Lieder sind voll Geist, und verrathen einen Mann, der die Fröhlichkeit zu brauchen gewußt hat, ohne sie zu mißbrauchen. Aber hierin scheinen die französischen Dichter an naivem, geistreichem und leichtem Scherz alle andern Völker zu übertreffen. Man hat eine große Menge ungemein schöner Trinklieder von dieser Nation.

(*) S. Freude.

Die blos wizig scherzhaften Lieder, worin außer einigen schalkhaften Einfällen auch nichts ist, das zur Fröhlichkeit ermuntert, verdienen hier gar keine Betrachtung, und gehören vielmehr in die geringste Classe der Gedichte, davon wir unter dem Namen Sinngedichte sprechen werden. Zu dieser Art rechnen wir z. B. das X Lied im ersten Theil der vorherangezogenen Berlinischen Sammlung einiger Oden mit Melodien, welches zur Aufschrift hat: Kinderfragen und noch mehrere dieser Sammlung. Noch weniger rechnen wir in die Classe der nüzlichen Lieder diejenigen, die persönliche Satyren enthalten; wie so viele Vaudevilles der französischen Dichter. Sie sind ein Mißbrauch des Gesanges.

Unsere heutige Meister und Liebhaber der Musik machen sich gar zu wenig aus den Liedern. In keinem Concert höret man sie singen: rauschende Concerte, mit nichtsbedeutenden Symphonien untermischt, und mit Opernarien abgewechselt, sind der gewöhnliche Stoff der Concerte, die deswegen von gar viel Zuhörern mit Gleichgültigkeit und Gähnen belohnt werden. Glauben dann die Vorsteher und Anordner dieser Concerte, daß sie sich verunehren würden, wenn sie dabey Lieder singen ließen? Und können sie nicht einsehen, wie wichtig sie dadurch das machen könnten, was izt blos ein Zeitvertreib ist und ofte so gar dieses nicht einmal wäre, wenn die Zuhörer sich nicht noch auf eine andre Weise dabey zu helfen wüßten? Daß man sich in Concerten der Lieder schämet, beweißt, daß die Tonkünstler selbst nicht mehr wissen, woher ihre Kunst entstanden ist, und wozu sie dienen soll; daß sie lieber, wie Seiltänzer

und Taschenspieler, Bewunderung ihrer Geschiklichkeit in künstlichen Dingen, als den hohen Ruhm suchen, in den Herzen der Zuhörer jede heilsame und edle Empfindung rege zu machen. Man erstaunet bisweilen zu sehen, in was für Hände die göttliche Kunst das menschliche Gemüth zu erhöhen, gefallen ist!

Das Lied scheinet die erste Frucht des aufkeimenden poetischen Genies zu seyn. Wir treffen es bey Nationen an, deren Geist sonst noch zu keiner andern Dichtungsart die gehörige Reife erlanget hat; bey noch halb wilden Völkern. In dem ältesten Buch auf der Welt, welches etwas von der Geschichte der ersten Kindheit des menschlichen Geschlechts erzählt, haben Sprach- und Alterthumsforscher, Spuhren der urältesten Lieder gefunden, und **Herodotus** gedenkt im zweyten Buche seiner Geschichten eines Liedes, das auf den Tod des einzigen Sohnes des ersten Königs von Aegypten gemacht worden. Die Griechen waren überausgroße Liebhaber der Lieder. Bey allen ihren Festen, Spielen, Mahlzeiten, fast bey allen Arten gesellschaftlicher Zusammenkünfte, wurde gesungen; worüber man in der vorhererwähnten Abhandlung des La Nauze umständliche Nachrichten findet. Ein neuer Schriftsteller (*) versichert, daß die heutigen Griechen, noch in diesem Geschmak sind. Auch die älteren Araber waren große Liederdichter; der Barden unter den alten Celtischen Völkern ist bereits erwähnt worden. Die Römer, die überhaupt ernsthafter, als die Griechen waren, scheinen sich weniger aus dem Singen gemacht zu haben. Man nennt uns funfzig Namen eben so vieler Arten griechischer Lieder, deren jede ihre besondere Form und ihren besondern Inhalt hatte, aber keinen ursprünglich Römischen.

(*) Porter in seinen Anmerkungen über die Türken.

Unter den heutigen Völkern sind die Italiäner, Franzosen, und Schottländer die größten Liebhaber der Lieder. In Deutschland hingegen ist der Geschmak für diese Gattung sehr schwach, und es ist überaus selten, das man in Gesellschaften singt. Dennoch haben unsre Dichter diese Art der Gedichte nicht verabsäumet. Hr. **Ramler** hat eine ansehnliche Sammlung unter dem Namen der **Lieder der Deutschen** herausgegeben. Aber die meisten scheinen mehr aus Nachahmung der Dichter andrer Nationen, als aus wahrer Laune zum Singen, entstanden zu seyn. Nur in geistlichen Liedern haben sowol ältere Dichter um die Zeit der Kirchenverbesserung, als auch einige Neuere, sich auf einer vortheilhaften Seite, und mehr, als bloße Nachahmer gezeiget.

Lied.

(Musik)

Der Tonsezer, der die Verfertigung eines Liedes für eine Kleinigkeit hält, wozu wenig Musik erfodert wird, würde sich eben so betrügen, als der Dichter, der es für etwas geringes hielte, ein schönes Lied zu dichten. Freylich erfodert das Lied weder schweere Künsteleyen des Gesanges, noch die Wissenschaft, alle Schwierigkeiten, die sich bey weit ausschweifenden Modulationen zeigen, zu überwinden. Aber es ist darum nichts geringes durch eine sehr einfache und kurze Melodie, den geradesten Weg nach dem Herzen zu finden. Denn hier kommt es nicht auf die Belustigung des Ohres an, nicht auf die Bewundrung der Kunst; nicht auf die Ueberraschung durch künstliche Harmonien und schweere Modulationen; sondern lediglich auf Rührung.

Eine feine und sichere Empfindung der, jeder Tonart eigenen Würkung, ist hier mehr, als irgendwo nöthig. Denn wo zum Lied der rechte Ton verfehlt wird, da fällt auch die meiste Kraft weg. Darum hat der Liedersezer das feineste Ohr zu der genauesten Beurtheilung der kleinen Abänderungen der Intervalle nöthig, von denen eigentlich die verschiedenen Würkungen der Tonarten abhängen. Wem jede Secunde und jede Terz so gut ist, als jede andre, der hat gewiß das zum Lied nöthige Gefühl nicht.

Ferner muß seiner Natur gemäß das Lied sehr einfach, und ohne viel Melismatische Verzierungen gesezt werden,

— als ob kunstlos aus der Seele
Schnell es strömte. - (*)

(*) Klopst. in der Ode die Chöre.

Fast jeder einzele Ton darin muß seinen besondern Nachdruk haben. Darum muß der Sezer um so viel sorgfältiger seyn, auf jede Sylbe das rechte Intervall zu treffen. Dann hier wird kein Fehler durch das Geräusch der Instrumente bedekt, wie etwa in größern Stüken geschieht. Wo von jeder Note eine bestimmte merkliche Würkung erwartet wird, muß sie auch so gewählt seyn, daß sie der Erwartung genug thue. Hier werden selbst die kleinesten Fehler merklich, und verderben viel. Es dürf hier kaum erinnert werden, daß die Tonarten, welche die reinesten Intervalle haben, und über-

haupt die harten Tonarten, zu vergnügten, die weichen aber, und die, deren Intervalle weniger rein sind, zu zärtlichen und traurigen Empfindungen sich am besten schiken.

Nach der guten Wahl des Tones, die der Sezer nicht eher treffen kann, als bis er den wahren Geist des Liedes empfunden hat, muß er den besten, und dem Lied vollkommen angemessenen Vortrag, oder die wahre Declamation desselben zu treffen suchen. Denn es ist höchst wichtig, daß er diese in der Melodie auf das vollkommenste beobachte. Dadurch wird sein Gesang leicht, wie er im Lied nothwendig seyn muß. Darum muß er nicht nur überhaupt die langen Sylben von den kurzen, sondern auch die mehrere Länge von der mindern, wol unterscheiden. Die Füße muß er auf das genaueste in dem Gesange so beobachten, wie der Dichter sie beobachtet hat, und die verschiedenen Sylben derselben, die einen unzertrennlichen Zusammenhang haben, muß er nicht dadurch trennen, daß er mitten in einem Fuß vollkommene Consonanzen sezt, die das Ohr befriedigen. Er muß sich nicht darauf verlassen, daß die Harmonie dergleichen Fehler in der Melodie bedeke; denn das Lied muß auch ohne Baß vollkommen seyn; weil die meisten Lieder, als Selbstgespräche nur einstimmig gesungen werden. Man muß also ohne Schaden, den Baß davon weglassen können; darum muß schon in der bloßen Melodie ein vollkommener Zusammenhang der Töne, die zu einem Einschnitt gehören, und die ununterbrochene Verbindung der kleinern Einschnitte untereinander, merklich werden. Eben so müssen auch die verschiedenen Einschnitte und Abschnitte schon, ohne alle Hülfe der Harmonie, durch die Melodie allein ins Gehör fallen. Den Umfang der Stimme muß man für das Lied nicht zu groß nehmen, weil es für alle Kehlen leicht seyn soll. Darum ist das Beste, das man in dem Bezirk einer Sexte, höchstens der Octave bleibe. Aus eben diesem Grunde müssen schweere Fortschreitungen und schweere Sprünge vermieden werden.

Kleinere Melismatische Verzierungen müssen schlechterdings so angebracht werden, daß aus der Sylbe, worauf sie kommen, nicht zwey, oder noch mehrere gemacht werden. Sie müssen so beschaffen seyn, daß sie als bloße Modificationen oder Schattirungen der Hauptnote erscheinen. Höchst selten können sie auf kurzen Sylben angebracht werden. Aber weder auf diesen, noch auf den langen, sollen sie die Deutlichkeit der Aussprache verdunkeln. Denn das Lied muß auch in Singen von dem Zuhörer in jedem einzeln Worte verständlich bleiben. Jeder verständige Tonsezer wird fühlen, wie schweer es ist diesen Foderungen genug zu thun; und doch ist dieses noch nicht alles; denn die genaue Beobachtung des rhythmischen Ebenmaaßes macht neue Schwierigkeiten, zumal, wenn die Strophen kurz sind. Hat der Dichter es darin versehen; so kann der Tonsezer sich ofte nicht anders helfen, als daß er etwa ein Wort wiederholt, um das Ebenmaaß herauszubringen. Aber wie sehr selten wird dieses alsdenn für jede Strophe schiklich seyn?

Eine besondere Sorgfalt muß auch auf die gute Wahl des Takts und der Bewegung gewendet werden. Dieses macht den Gesang munter, oder ernsthaft, feyerlich oder leicht. Darum müssen beyde dem Inhalt und den Ton, dem der Dichter gewählt hat, vollkommen angemessen seyn. Je grössere Bekanntschaft der Tonsezer mit allen verschiedenen Tanzmelodien aller Völker hat, je glüklicher wird er in diesem Stüke seyn. Wenn man eine gute Sammlung solcher Tänze hätte, so würde das verschiedene charakteristische, das man in dergleichen Stüken, wodurch die Nationalgesänge sich auszeichnen, am leichtesten bemerkt, dem der Lieder sezen will, zu großer Erleichterung dienen. Endlich muß der Sezer auch die Eigenschaften der Intervalle zum guten Ausdruk aus Erfahrung kennen. Er muß bemerkt haben, daß z. B. die großen Terzen, im Aufsteigen etwas fröhliches, die aufsteigenden Quarten etwas lustiges haben; daß die kleinen Terzen im Aufsteigen zärtlich, im Heruntersteigen mäßig fröhlich sind; daß die kleine Secunde aufsteigend etwas klagendes hat, die große Secunde absteigend beruhigend, aufsteigend aber mehr beunruhigend ist; daß besonders ein Fall der großen Septime etwas schrekhaftes hat. Je mehr er dergleichen Beobachtungen gemacht hat, je gewisser wird er den wahren Ausdruk erreichen.

Es giebt Lieder, die am besten Choralmäßig gesezt werden; andre müssen ihren Charakter von dem rhythmischen bekommen, und einstimmig seyn. Es kommen aber auch solche vor, die wie Duette, oder Terzette müssen behandelt werden. Ferner können gesellschaftliche Lieder vorkommen, die man am besten Fugenmäßig, auch solche, die als förmliche Canons können behandelt werden.

Es sind vor einigen Jahren kurz hintereinander verschiedene Sammlungen deutscher in Musik gesezter Lieder herausgekommen, darunter die erste Sammlung, auserlesener Oden zum Singen beym
(*) Berlin bey Wewer 1764. Clavier von dem Capellmeister **Graun**, (*) (denn die zweyte Sammlung ist nicht von ihm, ob sie gleich seinen Namen führet) die Oden mit Melodien von
(**) Berlin bey Wewer 1762. Hr. C. P. E. **Bach** (**), die Lieder mit Melodien von Hr. **Kirnberger** (***) die vorzüglichsten sind. Seitdem die comischen Opern in unsern Gegenden
(***) In demselben Verlag u. Jahre. aufgekommen sind, hat sich auch Hr. **Hiller** in Leipzig, als einen Mann gezeiget, der eine große Leichtigkeit hat angenehme und überaus leichte Liedermelodien zu machen.

Die Alten hatten für jede Gattung des lyrischen ihre besondern Vorschriften wegen des Sazes, wie aus einer Stelle des **Aristides Quintilianus** erhellet, aus welcher auch zu schließen ist, daß sie zu den Liedern die höhern Töne ihres Systems genommen haben, zu den hohen Oden die mittlern, und zu den tragischen Chören die tiefsten. (†)

Ligatur.
(Musik.)

Ist in der heutigen Musik das, wovon bereits unter dem Namen **Bindung** gesprochen worden: aber in der alten Kirchenmusik bedeutet es die Verbindung mehrer Noten, die auf eine einzige Sylbe gesungen wurden. Bey diesen Ligaturen war mancherley zu beobachten; weil die Geltung der Noten von einerley Figur, ungemein veränderlich dabey war. Gegenwärtig ist nichts unverständlicheres in den Kirchengesangbüchern mittlerer Zeiten, als die verschiedenen Bezeichnungen der Ligaturen. Der geringe Nuzen, der aus der völligen Aufklärung dieser dunkeln Sach entstünde, würde die große Mühe, die man darauf wenden müßte, nicht belohnen.

Limma.
(Musik.)

Ein kleines Intervall, von ungefehr einem halben Ton, das aber auf verschiedene Weise entsteht, und also, wie der halbe Ton, mehr als eine Größe hat. Der Unterschied, oder das Intervall zwischen dem halben Tone, der durch $\frac{15}{16}$ ausgedrükt wird, und dem großen ganzen Ton $\frac{8}{9}$, giebt ein Limma, dessen Größe $\frac{128}{135}$ ist. Es kommt in der von uns angenommenen Temperatur der Tonleiter an verschiedenen Stellen vor, und wird bald, als eine übermäßige Prime, bald als eine kleine Secunde gebraucht, wie aus der Tabelle der Intervalle zu sehen. (*) Ein anderes Limma wird durch das Verhältnis $\frac{243}{256}$ ausgedrukt. Dieses ist der halbe Ton, oder das **Mi fa** der alten diatonischen Tonleiter, oder der Unterschied, zwischen der, aus zwey ganzen großen Tönen $\frac{8}{9}$ zusammen gesetzten Terz $\frac{64}{81}$, und der reinen Quarte $\frac{3}{4}$. Dies ist das Limma der Pythagoräer. Man bekommt es auch, wenn man von dem Grundton c, oder 1 aus, fünf reine Quinten stimmt, und die lezte derselben $\frac{32}{243}$, durch zwey Octaven wieder gegen den Ton 1 herunter sezt. Dadurch erhält man das H der alten, welches von c um $\frac{243}{256}$ absteht. Dieses Limma wird, wie das vorige, bald als eine übermäßige Prime und bald als eine kleine Secunde gebraucht, wie in den vorher angezogenen Tabellen ebenfalls zu sehen ist.

(*) S. Intervall.

Lobrede.

Eine besondere Gattung einer förmlichen Ausgearbeiteten Rede, die dem Lobe gewiedmet ist. Man lobet entweder Personen, wie Plinius in einer besondern Rede den Trajan, oder Sachen, wie Isocrates den Staat von Athen. Bey den Griechen sowol, als bey den Römern wurden auch verstorbene in der Versammlung des Volks gelobt. So hielt Perikles den im Kriege gegen die Samier gebliebenen Bürgern von Athen bey ihren Gräbern eine Lobrede, und **Augustus**, da er erst zwölf Jahr alt war, hielt eine öffentliche Lobrede auf seine verstorbene Großmutter. In unsern Zeiten und nach unsern Sitten sind die öffentlichen Lobreden in die dunkeln Hörsäle der Schulen verwiesen. Es ist auch sehr gut, daß weder Geseze, noch eingeführte Gebräuche, Lobreden auf gewisse Personen nothwendig machen; da vermuthlich in den meisten Fällen, der Redner sich in der Verlegenheit finden würde einem ma-

(†) Modi Melopoiæ genera quidem sunt tres; Dythyrambicus, Nomicus, Tragicus. Quorum Nomicus quidem est Netoides; Dithyrambicus Meloides; Tragicus hypatoides. De Musica L. I. nach S. 30. nach der Melbom. Ausgab und Uebersezung.

magern Stoff durch mühesame und doch nicht hinreichende gewaltsame Mittel aufzuhelfen. Doch wollen wir diese Gattung nicht verwerfen: es ist leicht einzusehen, daß sie von sehr großem Nuzen seyn könnte, wenn sie auf wichtige Gegenstände angewendet und bey wichtigen Veranlassungen gebraucht würde. So könnte in Freystaaten die Anordnung eines jährlichen Festes, das dem Andenken der wahren Beförderer des öffentlichen Wolstandes gewiedmet wäre, von wichtigen und vortheilhaften Folgen seyn. Die Hauptfeyer dieser Feste müßte darin bestehen, daß eine oder mehrere Lobreden auf verstorbene Wolthäter des Staates gehalten würden. Es ist einleuchtend, daß eine solche Veranstaltung, zur Beförderung der wahren Beredsamkeit, sehr dienlich seyn würde: bey dem gegenwärtigen Mangel der Gelegenheit die Beredsamkeit in ihrem höchsten Glanz zu zeigen, würden sie manchen zu dieser höchst schäzbaren Kunst recht fähigen Kopf, der izt verborgen bleibet, an das Licht bringen. Aber noch wichtiger würden solche Veranstaltungen zur Erwärmung und Belebung des wahren Patriotismus und jeder bürgerlichen Tugend seyn. Es war aus diesem Grund ein guter Einfall, den einige Academien in Frankreich hatten, jährliche Preise für die besten Lobreden auf verdiente Männer auszusezen.

Nicht wol begreiflich ist es, warum freye Staaten so gar nachläßig sind dem wahren Geist der Liebe zum allgemeinen Besten nicht mehr Gelegenheiten zu geben, sich durch die erwärmenden Strahlen des Lobes zu entwikeln, und Früchte zu tragen. Man sollte bald auf die Vermuthung gerathen, daß in manchem freyen Staat den Regenten gar nicht damit gedienet wäre, daß die patriotischen Gesinnungen der Bürger aus dem gewöhnlichen Schlaf zu vollem Wachen erwekt würden. Freylich kann es lange dauren, ehe träge Köpfe den Schaden der aus Mangel lebhafter patriotischer Gesinnungen entsteht, bemerken. Aber wenn eine von außenher sich nahende Gefahr erst recht merklich wird, so ist es insgemein zu späthe den patriotischen Geist der Bürger anflammen zu wollen.

Da ich in diesem Werke nicht nur die Theorie der schönen Künste zu entwikeln, sondern auch ihre mannigfaltige Anwendung zum besten der menschlichen Gesellschaft zu zeigen, mir vorgesezt habe; so gehören dergleichen Anmerkungen wesentlich zu meiner Materie. Weitläuftiger aber dürf ich über den besondern Punkt, wovon hier die Rede ist, nicht seyn. Wem diese Winke nicht hinlänglich sind, auf den würd auch eine nähere Betrachtung der Sachen keinen Eindruk machen.

Lombardische Schule.

(Zeichnende Künste.)

Sie wird auch die Bolognesische genennt, weil sie in Bolonien ihren Hauptsiz gehabt. (*) Man kann behaupten, daß diese Schule keiner anderen nachstehet, wo sie nicht gar, die Kunst in ihrem ganzen Umfange genommen, alle andern übertrifft. Die Römische Schule, die älter als die Lombardische ist, hatte einen großen Geschmak und eine erhabene Zeichnung in die Kunst eingeführt. Aber außer dem großen Raphael hatte sie bloße Nachahmer dieses unsterblichen Meisters, welcher selbst nicht alle Theile der Kunst in einem gleich hohen Grad besessen hat.

(*) S. Fl. le Comte T. II. p. 144. f. f.

Die Carrache, welche diese Schule gestiftet haben, (wo man nicht gar, wie einige wollen, den großen Corregio für den ersten Meister derselben halten soll) brachten alle Theile der Kunst nahe an den höchsten Gipfel. Nachdem sie mit ungemeinem Fleis das Antike studirt hatten, kamen sie wieder auf die Natur zurüke, welche sie mit Augen, die das Alterthum geschärft hatte, betrachteten. Ihre Werke werden auf immer die Lust der wahren Kenner bleiben.

In den besten Arbeiten dieser Schule herrscht eine Wahrheit, die sogleich rühret und täuschet. Hanibal Carrache nach seinen besten Werken beurtheilet, wird weder in der Zeichnung noch in großen und wolausgedrukten Charakteren von jemand übertroffen. Sein Pensel muß nur des Corregio seinem allein weichen. Fast eben so groß war Ludwig Carrache, aber seine Farbe hat etwas trauriges und sein Pensel eine etwas schweere Manier.

Aus der Schule der Carrache sind unter andern zwey große Mahler gekommen: Domeniquino dessen fürtreffliche und nette Zeichnung nebst der edlen Einfalt und Schönheit der Charaktere oder Gesichter, der Stellungen und Kleidungen, zu bewundern sind; seine Gemälde sind sehr ausgearbeitet, ohne mühesam oder übertrieben zu seyn, — und Guido Reni in dessen besten Stüken alle Theile der Kunst nahe an die Vollkommenheit gränzen.

Loure.

(Musik und Tanzkunst.)

Ein kleines Tonstük zum Tanzen, dessen Ausdruk Ernst und Würde, auch wol Hoheit ist. Der Takt ist $\frac{3}{4}$ und die Bewegung langsam. Es fängt im Aufschlag an nach dieser Art: | |, und besteht aus zwey Theilen, jeder von 8, 12 bis 16 Takten. Man hat zwar Louren in $\frac{6}{4}$ Takt, der eigentlich als ein Allabreve von $\frac{3}{2}$ anzusehen ist.

Um den Einschnitt nach dem ersten punktirten Viertel jedes Takts im Vortrag fühlbar zu machen, muß auf der Violin die Achtelnote wie ein Sechszehntheil hinauf, die darauf folgenden zwey Viertel aber stark herunter gestrichen und besonders das punktirte Viertel schweer angehalten werden.

Man findet bisweilen bey alten guten Componisten, daß sie, so wol in diesem, als andern Tänzen im ungeraden Takte zwey Takte in einen zusammen ziehen und anstatt: $\frac{3}{4}$ | also: $\frac{3}{2}$ | sezen. Dieses hat seinen guten Nuzen, weil die meisten Spieler den Fehler begehen, daß sie, wenn eine solche Stelle nach der ersten Art geschrieben ist, die zweyte gebundene Note besonders andeuten, welches dem wahren Vortrag an solchen Stellen gerad entgegen ist. Man muß aber bey solcher Zusammenziehung zweyer Takte sie nicht für einen einzigen zählen, weil man sonst, wie einigen neueren begegnet ist, im Rhythmus fehlet und anstatt der acht Takte, neune bekömmt.

Zum Tanzen erfodert die Loure einen hohen Anstand mit allem ihm zukommenden Reiz verbunden. Wegen der Langsamkeit der Bewegungen gehört viel Stärke zu Erhaltung des vollkommenen Gleichgewichts. Man sucht die besten Tänzer hiezu aus. Gar ofte aber machen sie von ihrer Stärke den Mißbrauch, daß sie schweere, obgleich unnatürliche Schwebungen der Schenkel anbringen, die blos eine ungewöhnliche Kraft der Sehnen anzeigen, sonst aber zum sittlichen Ausdruk nichts beytragen. Man kann von diesem Tanz anmerken, was von dem Largo in der Musik gesagt worden; er muß kurz seyn, sonst wird er, selbst für den Zuschauer, ermüdend.

Luft.

(Mahlerey.)

Der Landschaftmahler hat in Absicht auf die Luft, oder den hellen Himmel, zu glüklicher Ausführung seiner Arbeit verschiedenes zu beobachten. Je reiner die Luft ist, je weniger von der Erde aufsteigende Dünste darin schweben, je dunkler und schöner ist ihre blaue Farbe; die unsichtbaren Dünste geben der Farbe der Luft eine Mischung von grau, und wenn sie in Ueberfluß vorhanden sind, so verwandelt sich das Himmelblau völlig und wird hellgrau.

Diese unsichtbaren Dünste sind nahe an der Erde am häufigsten: daraus folget, daß die Farbe des Himmels vom Scheitelpunkt an, bis an den Horizont durch unmerkliche Grade allmählig geschwächt und mit grau vermischt wird. Denn die aus der obern Luft in das Aug fallenden Strahlen, müssen durch mehr und durch dichtere Dünste dringen, je näher der Punkt, aus dem sie kommen am Horizont liegt, wovon sich jeder ohne langes Nachdenken versichern kann. Doch wird der Beweiß davon im folgenden Artikel gegeben werden. Darum muß das Blaue des Himmels in der Landschaft so gemahlt werden, daß es vom höchsten Punkt an, bis an den Horizont immer etwas heller werde, am Horizont selbst ist es ofte ganz ausgelöscht und der Himmel ist hellgrau.

Aus eben diesem Grunde hat **Leonh. da Vinci** schon angemerkt, daß ferne Gegenstände, die sich hoch in die Luft erheben, wie Berge, in der Höhe heller und weniger duftig müssen gehalten werden, als tiefer gegen die Erde. Alle weitentfernten Gegenstände, die nahe am Horizont sind, erfahren dieselbe Veränderung, als das Blaue des Himmels; nachdem die Luft reiner, oder von Dünsten mehr erfüllt ist, bekommen alle Farben der Gegenstände am Horizont eine geringere oder stärkere Mischung des Grauen. Davon wird im nächsten Artikel ausführlicher gesprochen werden.

Die Farbe der Luft kann vortheilhaft gebraucht werden, die Tages- und Jahreszeiten zu bezeichnen. Des Morgens ist, bey gleich hellem Wetter, die Farbe der Luft frischer, als am Mittag, und am Abend ist sie am schwächsten; weil des Morgens die Luft am wenigsten mit Dünsten angefüllt ist, die den Tag über beständig von der Erde aufsteigen, folglich am Abend in größter Meng da sind.

So ist im Winter die Luft heiterer und die Farbe des Himmels schöner, oder härter, als im Sommer; im Herbst aber ist sie am meisten mit grau vermischt, und am sanftesten. Darum wird eine Landschaft am vortheilhaftesten im Herbst gemahlt. Wer an einem

einem recht hellen Frühlingstage nach der Natur Landschaften mahlt, wird ihnen nie die sanfte Harmonie geben können, die sie im Herbst haben.

Der Landschaftmahler kann aus fleißiger Beobachtung des Einflusses, den die in der Luft schwebenden Dünste auf alle Farben der in der Natur verbreiteten Gegenstände haben, sehr viel lernen. Er hat eben so nöthig bey den verschiedenen Abänderungen der Luft, blos sein beobachtendes Aug zu brauchen, als sich mit der Reißfeder und dem Pensel zu üben.

Luftperspektiv.
(Mahlerey.)

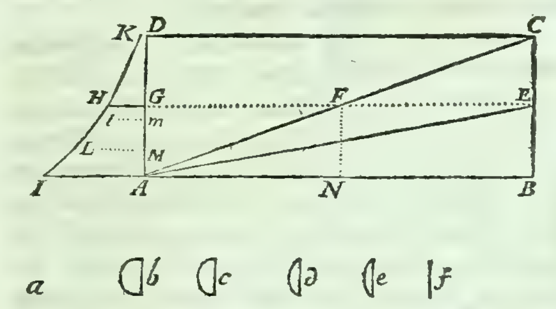
In der eigentlichen Perspektiv wird unter andern auch gelehret, wie jeder Gegenstand durch allmählige Entfernung vom Auge kleiner wird, und wie dabey seine kleinern Theile allmählig völlig unmerkbar, folglich seine Form und Gestalt undeutlicher werden. Eine ähnliche Veränderung leiden die natürlichen Farben der körperlichen Gegenstände durch die Entfernung. Je entfernter ein Körper von uns ist, je mehr verliehrt seine Farb an Lebhaftigkeit; die kleinern Tinten und die Schatten werden allmählig unmerklicher, und verliehren sich endlich ganz, daß der Körper einfärbig und flach wird; in großer Entfernung aber verliehrt sich seine natürliche Farbe ganz, und alle Gegenstände, so verschieden sie sonst an Farbe sind, nehmen die allgemeine Luftfarb an. Die genaue Kenntniß dieser Sache und die Wissenschaft der Regeln, nach welchen alles, was zum Licht und Schatten, und zur Färbung der Gegenstände gehört, nach Maaßgebung ihrer Entfernung vom Auge, muß abgeändert werden, wird die Luftperspektiv genennt. Weil man kein bestimmtes Maaß hat, nach welchem man die Grade des Lichts und der Schatten, oder die Lebhaftigkeit der Farben abmessen, noch ein Farbenregister nach welchem man die durch Entfernung allmählig sich abändernden Farben richtig benennen könnte; so ist es bis izt nicht möglich, die Luftperspektiv, so wie die Perspektiv der Größen, in Form einer Wissenschaft abzuhandeln. Zu vermuthen ist aber, daß es mit der Zeit wol geschehen könnte; da Hr. Lambert, der sich bereits um die gemeine Perspektiv sehr verdient gemacht hat, auch einen guten Anfang gemacht, Licht und Schatten auszumessen, auch den Meyerischen Versuch zum Farbenregister (*) schon einigermaaßen ausgeführt hat. (†) Inzwischen müssen sich die Mahler in Ansehung der Luftperspektiv mit einigen allgemeinen Beobachtungen und etwas unbestimmten Regeln behelfen.

(*) S. Farben.

Das Wichtigste davon hat der Herr von Hagedorn mit seiner gewöhnlichen Gründlichkeit in sehr wenig Worte zusammengefaßt. (*) Wir wollen hier die Hauptpunkte der Sache berühren, damit jeder Mahler überzeuget werde, daß es nicht möglich sey, diesem Theil der Kunst ohne genaues Nachdenken Genüge zu leisten.

(*) Betracht. über Mahlerey. S. 155 f. f.

Zuerst kommt also die Schwächung der Farben, durch die Entfernung des Gegenstandes in Betrachtung.



Man stelle sich also vor, AB sey eine nahe an der Oberfläche der Erde gezogene gerade Linie; DC eine in der Luft der vorigen parallel laufende Linie, in einer Höhe, über welche die Dünste der Erde nicht heraufsteigen. In A stehe ein Beobachter nach der Gegend BC gekehrt.

Nun muß man zuerst bedenken, daß nahe am Erdboden sich die meisten und gröbsten Dünste aufhalten, so daß man in einer grössern Höhe nicht nur weniger, sondern auch subtilere und die Luft weniger verdunkelnde Dünste antrift. Man stelle sich also vor, daß aus dem Punkt K eine krumme Linie KHI dergestalt gezogen sey, daß die aus jedem Punkt der Höhe A oder G, oder wo man sonst will, auf AD in rechtem Winkel gezogene Linie AI oder GH die

(†) Von Ausmessung des Lichts und der Schatten handelt das nicht nach Verdienst bekannte Werk, welches er unter dem Namen Photometria 1760 in Augspurg herausgegeben. Und zum Farbenregister hat er einen guten Anfang geliefert, in einem Werk das kürzlich unter dem Titel: **Beschreibung einer mit dem Calauischen Wachs ausgemahlten Farbenpyramide** in Berlin herausgekommen ist.

die Dichtigkeit der Dünste auf derselben Höhe anzeige. Ferner sey B der äusserste Punkt des Horizonts.

Nun stelle man sich vor, daß ein wol erleuchteter Körper, von welcher Farbe man will, in E, ein anderer von eben der Farbe und Erleuchtung in C gesehen werde, ein dritter aber in F, und man wolle wissen, wie viel jeder dieser Gegenstände von der Lebhaftigkeit seiner natürlichen Farbe verlieren werde. Weil blos die Menge der Dünste, durch welche die Lichtstrahlen fallen, die Ursache dieser verminderten Lebhaftigkeit ist, so dårf man nur für jeden Stand F, E und C diese Menge bestimmen. Man sieht aber sogleich, daß sie in jedem Stande von zwey Größen abhångt, nämlich von der Entfernung AF, AE, AC, und denn von der Höhe NF, BE, BC, aber mit dem Unterschied, daß die Entfernung zur Vermehrung, die Höhe aber zur Verminderung derselben beyträgt.

Dieses genau und geometrisch zu bestimmen, würde eine ziemlich schweere Rechnung erfodern: ohngefähr aber erkennet man, wie die Schwächung der Farbe, in so fern sie in jeder horizontalen Entfernung von der Höhe abhångt, könnte berechnet werden. Für die Höhe E oder G würde man ohngefehr die Linie LM nehmen müssen, wenn L der Mittelpunkt der Schweere der Figur AGHI wäre; für die Höhe C aber, Linie lm, wenn l der Mittelpunkt der Schweere der ganzen Figur ADKI wäre. Diesem zufolge müßte die Vermindrung der Lebhaftigkeit der Farbe für den Ort F durch AFxLM; für den Ort E, durch AExLM und für den Ort C durch ACxlm ausgedrukt werden, das ist, für jeden Ort müßte die Entfernung durch die für seine Höhe sich passende Linie LM multiplicirt werden. Doch könnte diese Regel nicht auf die nahe am Scheitelpunkt stehenden Gegenstände angewendet werden. Aber dergleichen kommen auch in Gemählden nicht vor.

Es läßt sich absehen, daß nach einer genauen Berechnung der Sache, endlich für den Mahler leicht zufassende Regeln für diesen Punkt der Luftperspektiv, aus der Theorie würden können gezogen werden. Niemand würde dieses besser thun können, als Herr Lambert; daher zu wünschen ist, daß er sich dieser Arbeit unterziehen möchte. Diese Regeln würden also dem Mahler anzeigen, wie viel graues er der natürlichen Farbe jedes Gegenstandes beymischen müßte, um die Farbe so heraus zu bringen, wie sie sich in jedem Abstand des Körpers zeiget. Mit dem Gebrauch des Farbenregisters verbunden, würden sie dem Mahler auch zeigen, in was für einer Entfernung vom Auge, jeder Körper seine Farbe verliehrt und die Luftfarbe, die blaulicht grau ist, annihmt.

Von dieser Schwächung der Farben hängt auch die, in gleichem Maaße abnehmende, Schwächung des Lichts und der Schatten ab, welches der zweyte Hauptpunkt der Luftperspektiv ist, der einen großen Einfluß auf die körperliche Gestalt der Dinge hat. Um dieses deutlich zu begreifen, bedenke man nur, daß die körperliche, oder stereometrische Rundung einer Kugel in einer gewissen Entfernung sich völlig verliehrt, und daß die Kugel dem Aug daselbst blos wie ein runder Teller vorkommt. Man seze in der vorhergehenden Figur ein Aug in a, dem die Kugel bey b in ihrer völligen Rundung erscheinet; so würde dieselbe Kugel bey c schon flacher, bey d noch flacher, bey e noch flacher und bey f ganz flach erscheinen. Dieses geschieht, so bald die aus der Figur der Kugel entstehenden Schattirungen ihrer Farbe unmerklich werden. Eben dieses wiederfährt jedem Körper, und jeder Gruppe, und die nahen Gegenstände eines Gemähldes müssen mehr heraussstehende Höhe (Relief) haben, als die entferntern. Dieses ist ein sehr wichtiger Punkt der Luftperspektiv, den nicht blos der Landschaftmahler, sondern auch Historien- und der Portraitmahler genau studiren müssen. Vergeblich würde man die Regeln der Linienperspektiv beobachten, wenn man diese versäumte: was die Zeichnung in die Ferne sezte, würde die Erhabenheit der Figuren und die Lebhaftigkeit der Farben, wieder nahe bringen, und entfernte Menschen würden in der Landschaft, wie nahe Zwerge aussehen.

Endlich ist auch die Würkung der Entfernung auf die Mittelfarben und Wiederscheine in Betrachtung zu ziehen. Da wo die Hauptfarben schon merklich geschwächt werden, müssen die Tinten der Mittelfarben und die Wiederscheine schon ganz wegfallen.

Dieses kann hinlänglich seyn, um jeden zu überzeugen, wie wichtig das Studium der Luftperspektiv für jeden Mahler sey, und wie viel zu bearbeiten wäre, um diesen Theil der Kunst so vollkommen zu machen, als die Linienperspektiv ist. Man muß

muß sich wundern, daß ungeachtet **Leonhardo da Vinci** schon verschiedene einzele Punkte dieser Wissenschaft mit der Genauigkeit eines Meßkünstlers behandelt hat (†), sich bis izt niemand gefunden, der sie in ihrem Umfang methodisch vorzutragen unternommen hätte. Man kann aus einer Stelle des **Philostratus** schließen, daß auch die Alten schon gute Bemerkungen über die Luftperspektiv gemacht haben. (*)

(*) Philostr. Icones. L. I. Piscatores

Lüke.

(Schöne Künste.)

Dieses Wort drükt überhaupt einen Mangel des Zusammenhanges, oder eine Unterbrechung des Stetigen oder in einem Fortgehenden aus. In den Werken des Geschmaks müssen die Vorstellungen in einem ununterbrochenen Zusammenhang aufeinander folgen, weil die Unterbrechung allemal etwas unangenehmes hat. Bis izt aber haben die Kunstrichter die unangenehme Würkung der vorkommenden Lüken, nicht in der nöthigen Allgemeinheit betrachtet. So haben sie bemerkt, daß im Drama die Lüken zwischen zwey Auftritten unangenehm werden, und deswegen dem Dichter die Regel vorgeschrieben, daß die Schaubühne während eines Aufzuges nicht müsse leer werden, und daß die gegenwärtigen Personen nicht abtreten müssen, bis die folgenden sich zeigen. Man fühlt leichte, daß der Zusammenhang der Handlung auf diese Weise am genauesten bemerkt wird. Im Drama muß der Zuschauer nie müßig seyn, damit seine Aufmerksamkeit nicht zerstreuet werde. Nur wenn eine Hauptperiode der Handlung zu Ende gekommen, kann man die Vorstellung unterbrechen, wie am Ende eines Aufzuges geschieht. (*)

(*) S. Aufzug.

Indessen haben auch große dramatische Dichter nicht allemal die Lüken vermieden. Man findet sie beym Plautus und beym Euripides: aber beym Sophokles erinnere ich mich keiner. Wenn man den Dichter auch keines Hauptfehlers beschuldigen will, wenn er irgendwo eine Lüke gelassen hat; so wird man doch gestehen, daß es besser gewesen wäre, wenn er sie vermieden hätte.

Aber anstößiger und schädlicher als diese Lüken, die im Grunde nur das äußerliche betreffen, sind diejenigen, die der Dichter in der Handlung selbst, oder der Redner in den Gedanken läßt. Wenn z. B. ein Mensch, den wir in gewissen Gesinnungen, oder in einem gewissen Vorhaben begriffen sehen, sich ändert, ohne daß wir den geringsten Grund dafür entdeken, so werden wir verdrießlich. Darum müssen alle Schritte der Gedanken und Handlungen der Menschen, von dem Künstler uns so vorgelegt werden, daß wir überall begreifen, wie der folgende aus dem vorhergehenden entsteht. Je genauer alles zusammen hängt und gleichsam in einander geschlungen ist, je besser sind wir damit zu frieden.

Dazu gehören von Seite des Künstlers zwey Dinge: die Gründlichkeit, die eigentlich auf den wahren Zusammenhang der Dinge geht, und die Sorgfalt wol zu untersuchen, ob man auch alles, was man hat sagen, oder vorstellen wollen, würklich gesagt und vorgestellt habe. Denn gar ofte entstehen in dem Werk des Künstlers Lüken, wo in seinen Gedanken keine gewesen sind; nur weil er nicht sorgfältig genug gewesen ist, zu überlegen, ob er auch würklich alles gesagt hat, was er gesagt zu haben sich vorstellt. Darum muß er sich oft an die Stelle seines Lesers, oder Zuhörers sezen und sein Werk, als ein solches beurtheilen. Dieses ist ein Theil der Ausarbeitung.

Lüke.

(Dichtkunst.)

In einem ganz besondern Sinn bedeutet dieses Wort, das, was einige Neuern auch sonst durch das lateinische Wort hiatus ausdrüken, die Unterbrechung in der Bewegung der, zur Sprache dienenden, Gliedmaaßen, die aus der unmittelbaren Folge zweyer Töne entsteht, wobey der Uebergang des einen zum andern durch eine Art von Sprung geschieht, welches dem Wolklang entgegen seyn kann. Weil dieses nicht selten bey dem Zusammenstoß der Vocalen geschieht, so haben verschiedene neuere Kunstrichter dieses, als eine dem Wolklang schädliche Sache gänzlich verboten, wogegen aber andere verschiedenes einwenden.

(†) Man sehe unter anderm in dieses großen Mannes fürtreflichen Anmerkungen über die Mahlerey das 107, 134, und das 164 Capitel, in welchem lezten er Versuche vorschlägt, wodurch man unmittelbar praktische Regeln abnehmen könnte.

Es ist wahr, daß das öftere Zusammenstoßen der Selbstlauter die Rede schweer macht, zumal wenn beyde lang sind. Daß aber die Griechen nicht so ängstlich gewesen, sie in ihren Versen ganz zu vermeiden, ist aus tausend Versen offenbar. Auch kann daran nicht gezweifelt werden, daß sie solche Lüken bisweilen mit Fleiß gesucht haben, wie schon A. Gellius angemerkt hat. (*) Er sagt ausdrüklich, daß in der Stelle aus Virgils Gedichte vom Landbau

(*) Noct. L. VII. c. 20.

Talem dives arat Capua et vicina Vesevo
Ora jugo:

das Wort Ora auch deswegen besser stehe, als Nola, welches der Dichter zuerst soll gesezt haben, weil das Zusammenstoßen des lezten Vocals im ersten Vers und des ersten im zweyten, angenehm sey. Nam vocalis in priore versu extrema eademque in sequenti prima canoro simul atque jucundo hiatu tractim sonat. Er führt auch den bekannten Vers Homers: Λᾶαν ἄνω ὤθεσκε &c. an, um zu beweisen, daß solche hiatus nicht von ohngefehr, sondern aus Ueberlegung in die Verse gekommen seyen. Dieses allein ist hinlänglich zu beweisen, daß jene Regel eben nicht ängstlich dürfe beobachtet werden.

Und denn ist es vielleicht noch wichtiger, das Zusammenstoßen gewisser Mitlauter zu vermeiden, die eine weit merklichere Lüke geben. Ein N, das auf ein M folget, kann nicht ohne Mühe ausgesprochen werden. Also begnüge man sich dem Dichter überhaupt zu sagen, er soll überall so viel möglich auf die Leichtigkeit der Aussprach sehen, ohne ihm zu genaue Regeln vorzuschreiben.

Lydische Tonart.

(Musik.)

Eine der Haupttonarten in der griechischen Musik, die Plato aus seiner Republik verwiesen hat, weil sie, ungeachtet ihres lebhaften Charakters, doch etwas weichliches hatte. Daß unser heutiges F dur, wenn dieser Ton völlig nach der Art der Kirchentonarten behandelt wird, würklich die lydische Tonart der Alten sey, wie die Tradition anzuzeigen scheinet, läßt sich vermuthen, weil er würklich diesen Charakter hat.

Lyrisch.

(Dichtkunst.)

Die lyrischen Gedichte haben diese Benennung von der Lyra, oder Leyer unter deren begleitenden Klang sie bey den ältesten Griechen abgesungen wurden; wiewol doch auch zu einigen Arten die Flöte gebraucht worden. Der allgemeine Charakter dieser Gattung wird also daher zu bestimmen seyn, daß jedes lyrische Gedicht zum Singen bestimmt ist. Es kann wol seyn, daß in den ältesten Zeiten auch die Epopöe von Musik begleitet worden, so wie wir es auch mit Gewißheit von der Tragödie behaupten können. Dessen ungeachtet ist der Charakter des eigentlichen Gesanges vorzüglich auf die lyrische Gattung anzuwenden, da die epischen und tragischen Gedichte mehr in dem Charakter des Recitatives, als des Gesanges gearbeitet sind.

Um also diesen allgemeinen Charakter des lyrischen zu entdeken, dürfen wir nur auf den Ursprung und die Natur des Gesanges zurük sehen. (*) Er entsteht allemal aus der Fülle der Empfindung, und erfodert eine abwechselnde rhythmische Bewegung, die der Natur der besondern Empfindung, die ihn veranlasset, angemessen sey. Niemand erzählt, oder lehret singend, wo nicht etwa die Aeusserung einer Leidenschaft zufälliger Weise in diese Gattung fällt. Lyrische Gedichte werden deswegen allemal von einer leidenschaftlichen Laune hervorgebracht; wenigstens ist sie darin herrschend, der Verstand, oder die Vorstellungskraft aber sind da nur zufällig.

(*) S. Gesang.

Also ist der Inhalt des lyrischen Gedichts immer die Aeußerung einer Empfindung, oder die Uebung einer fröhlichen, oder zärtlichen, oder andächtigen, oder verdrießlichen Laune, an einem ihr angemessenen Gegenstand. Aber diese Empfindung oder Laune äußert sich da nicht beyläufig, nicht kalt, wie bey verschiedenen andern Gelegenheiten; sondern gefällt sich selbst, und sezet in ihrer vollen Aeußerung ihren Zwek. Denn eben deswegen bricht sie in Gesang aus, damit sie sich selbst desto lebhafter und voller genießen möge. So singet der Fröhliche, um sein Vergnügen durch diesen Genuß zu verstärken, und der Traurige klagt im Gesang, weil er an dieser Traurigkeit Gefallen hat. Bey andern Gelegenheiten können dieselben Empfindungen sich in andern Absichten äußern, die mit dem Gesang keine Verbindung haben. So laßt der Dichter in der Satyre und im Spottgedicht seine verdrießliche oder lachende Laune aus, nicht um sich selbst dadurch zu unterhalten; sondern andre damit zu strafen. Das lyrische Gedicht hat, selbst da, wo es die Rede an einen andern wendet, gar viel von der Natur des empfin=

empfindungsvollen Selbstgespräches. Darum ist die Folge der lyrischen Vorstellungen nicht überlegt, nicht methodisch; sie hat vielmehr etwas seltsames, auch wol eigensinniges; die Laune greift, ohne prüfende Wahl, auf das, was sie nährt, wo sie es findet. Wo andre Dichter aus Ueberlegung sprechen, da spricht der Lyrische blos aus Empfindung. Gravina hat nach seiner unnachahmlichen Art in gar wenig Worten den wahren Begriff des lyrischen Gedichts angegeben. Die lyrischen Gedichte sagt er, sind Schilderungen besonderer Leidenschaften, Neigungen, Tugenden, Lastern, Gemüthsarten und Handlungen; oder Spiegel aus denen auf mancherley Weise die menschliche Natur hervorleuchtet. (†) In der That lernt man das menschliche Gemüth in seinen verborgensten Winkeln daraus kennen. Dieses ist das Wesentliche von dem innern Charakter dieser Gattung. Doch können wir auch noch zum innerlichen Charakter die Eigenschaft hinzufügen, daß der lyrische Ton durchaus empfindungsvoll sey, und jede Vorstellung entweder durch diesen Ton, oder durch eine andre ästhetische Kraft müsse erhöhet werden; damit durch das ganze Gedicht die Empfindung nirgend erlösche. Nichts ist langweiliger, als eine Ode, darin eine Menge zwar guter, aber in einem gemeinen Ton vorgetragener Gedanken vorkommt. Daß der besonders leidenschaftliche Ton bey dem lyrischen Gedicht eine wesentliche Eigenschaft ausmache, sieht man am deutlichsten daraus, daß die schönste Ode in einer wörtlichen Uebersezung wo dieser Ton fehlet alle ihre Kraft völlig verliehrt.

Hieraus ist auch die äußerliche Form des lyrischen Gedichtes entstanden. Da lebhafte Empfindungen immer vorübergehend sind, und folglich nicht sehr lange dauren, so sind die lyrischen Gedichte nie von beträchtlicher Länge Doch schiket sich auch die völlige Kürze des Sinngedichtes nicht dafür; weil der Mensch natürlicher Weise bey der Empfindung, die ihm selbst gefällt, sich verweilet, um entweder ihren Gegenstand von mehrern Seiten, oder in einer gewissen Ausführlichkeit zu betrachten; oder weil das ins Feuer gesezte Gemüth sich allemal mit seiner Empfindung selbst eine Zeitlang beschäftiget, ehe es sich wieder in Ruhe sezet.

Natürlicher Weise sollte das lyrische Gedicht wolklingender und zum Gesang mehr einladend seyn, als jede andre Art; auch periodisch immer wiederkommende Abschnitte, oder Strophen haben, die weder allzulang, und für das Ohr unfaßlich, noch allzukurz, und durch das zu schnelle Wiederkommen langweilig werden. So sind auch in der That die meisten lyrischen Gedichte der Alten. Aber der eigentliche Hymnus der Griechen, der in Hexametern ohne Strophen ist, geht davon ab. Auch ist in der That die Empfindung darin von der ruhigern, mit stiller Bewundrung verbundenen, Art, für welche der Hexameter nicht unschiklich ist.

Diese Gattung der Gedichte darf in Ansehung der Wichtigkeit und des Nuzens keiner weichen. Hierüber verdienet das ganze Capitel des Gravina, aus dem so eben eine Stelle angeführt worden, gelesen zu werden; denn dieser fürtrefliche Mann hat die lyrische Dichtkunst in ihrem wahren Gesichtspunkt betrachtet, und als ein Philosoph und Kenner der Menschen davon geurtheilet. Von der Wichtigkeit des Liedes ist im Artikel desselben besonders gesprochen worden, und im Artikel Ode, wird diese Art in Absicht auf ihrem Nuzen beurtheilet. Hier merken wir nur überhaupt an, daß die lyrische Dichtkunst, die Gedanken, Gesinnungen und Empfindungen, welche wir in andern Dichtungsarten, in ihren Würkungen, und meistentheils nur überhaupt, und wie von weitem sehen, in der Nähe, in ihren geheimesten Wendungen, auf das lebhafteste schildere, und daß wir sie dadurch auf das deutlichste in uns selbst empfinden, so daß jede gute und heilsame Regung auf eine dauerhafte Weise dadurch erwekt werden kann.

Die Griechen hatten ungemein vielerley Arten des lyrischen Gedichtes, deren jeder, sowol in Ansehung des Inhalts, als der Form, ein genau ausgezeichneter Charakter vorgeschrieben war. Doch können sie in vier Hauptarten eingetheilt werden: den Hymnus, die Ode, das Lied, und die Idylle; wenn man nicht noch die Elegie dazu rechnen will, deren Inhalt in der That lyrisch ist. Aber jede dieser Hauptarten, hatte wieder ihre verschiedene Unterarten, die wir aber, da die Sache für uns nicht wichtig genug ist, nicht herzählen, sondern den

(†) I componimenti lirici sono ritratti di particolari affetti, costumi, virtu, vizj, genj e fatti: overo sono specchj, da cui per varj riflessi traluce l'umana Natura. Ragion poetica. L. I. c, 13.

den Leser auf Vossens Poetik und die im Art. Lied angeführte Abhandlung des La Nauze verweisen.

Lyrische Versarten.

Vor noch nicht langer Zeit hatten die deutschen lyrischen Dichter sehr eingeschränkte Begriffe von den lyrischen Versarten in ihrer Sprache. Fast alles war durch das ganze Gedicht entweder in Jamben, oder Trochäen gesezt; und die größte Mannigfaltigkeit suchte man darin, daß der jambische, oder trochäische Vers bald länger, bald kürzer gemacht wurd. Um das Jahr 1742 fiengen Pyra und Lange an, einige alte lateinische, oder vielmehr griechische Versarten in der deutschen Sprache zu versuchen: (*) die Sache fand bald Beyfall, und nach ihnen hat das feine Ohr unsers Ramlers die ersten Versuche zu grösserer Vollkommenheit gebracht. Klopstok und einige seiner Freunde, sind nicht nur nachgefolget, sondern der Sänger des Meßias, der zuerst dem deutschen Ohr den wahren Hexameter hat hören lassen, hat auch einen großen Reichthum fürtreflicher lyrischer Versarten, theils von den Griechen für unsre Sprach entlehnet, theils neu ausgedacht. Wer sie will kennen lernen, hat nur die Sammlung seiner Oden in die Hand zu nehmen, wo die Versarten allezeit zu Anfang jeder Ode durch die gewöhnlichen Zeichen ausgedrükt sind. Wir lassen es dahin gestellt seyn, ob nun würklich, wie der kühne Dichter irgendwo zu versichern scheinet, (*) unsre lyrische Verse vor den Griechischen selbst einen Vorzug haben. Es ist bereits angemerkt worden, daß zum eigentlichen Liede unsre alten lyrischen Verse sich besser schiken, als die, aus mehren Arten der Füße zusammengesezten. Doch hievon wird an einem andern Orte umständlicher gesprochen werden. (*)

(*) In den freundschaftlichen Liedern.

(*) In der Ode der Bach.

(*) S. Versart; Sylbenmaaß.



M.

Machtspruch.
(Redende Künste.)

Ein Saz, der sich durch eine vorzügliche Kraft der Wahrheit, oder durch besondere Größe auszeichnet, oder auch von der Zuversichtlichkeit, womit der Redner ihn vorträgt, Stärke oder Gewißheit bekommt. Cicero hat die in der Rede hervorstechenden Gedanken **Lichter**, lumina Orationis genennt; die Machtsprüche könnten **Blize** fulgura Orationis genennt werden. Von dieser Art ist der Ausspruch des Stoikers Hierokles: **die Wollust für den lezten Endzwek halten, ist eine Lehre für H.** === (*) Diese wenigen Worte zeigen uns die Lehre der ausgearteten Epicuräer (†) in einem Lichte, das uns ihre völlige Falschheit und Niederträchtigkeit anschauend erkennen läßt. Von dieser Art ist auch das Wort des Philosophen Bias: als einige nichtswürdige Kerle, mit denen er sich auf der See befand, bey entstandenem Sturm zu beten anfingen, ruft er ihnen zu: **Schweigt ihr! damit die Götter nicht merken, daß ihr da seyd.** (*)

(*) ἡδονὴ τέλος πορνης δογμα. S. Aul. Gell. Noct. Att. IX. c. 5.

(*) Diog. Laert.

Der Charakter der Machtsprüche besteht demnach in Wahrheit, oder Größe, mit ungemeiner Kürze und Nachdruk verbunden. Sie bewürken ohne Veranstaltung, Ueberzeugung und Bewundrung, und man fühlt sich dabey so mächtig ergriffen, daß man nicht anders denken, oder empfinden kann. Sie gehören deswegen unter die höchsten und wichtigsten Schönheiten der Beredsamkeit und Dichtkunst, weil sie wichtige und zugleich dauerhafte Eindrüke machen. Was man erst durch langes Nachdenken würde erkennet, oder nach langem Bestreben würde gefühlt haben, kommt uns dabey plözlich, und wie durch ein Wunderwerk in das Gemüth. Sie sind als kostbare Juweelen anzusehen, sowol durch den Glanz ihrer Schönheit, als durch innerlichen Werth, höchst schäzbar.

Man sieht wol ein, daß nur die größten Geister fähig sind, solche Machtsprüche zu thun; Köpfe denen nach langem und gründlichem Nachdenken die wichtigsten sittlichen Wahrheiten in der höchsten Klarheit so geläufig worden, daß sie dieselben mit dem vollesten Nachdruk auf die einfacheste und kürzeste Art sagen können; Seelen die durch lange Uebung ihrer sittlichen Kräfte, sie zu einer Höhe gebracht haben, wo ihnen leicht wird, was andern starke Anstrengung kostete.

Wenn der Redner ein Mann von Ansehen ist, für dessen Denkungsart wir zum voraus eingenommen sind, so hat ein Machtspruch, dessen Wahrheit wir nicht einsehen, in seinem Munde die Kraft uns zu überreden. Die Denker selbst unterstehen sich kaum an den Aussprüchen, die große Männer mit völlig zuversichtlichem und entscheidendem Ton vortragen, zu zweifeln; aber für andre, selber wenig denkende Köpfe, macht das Vorurtheil des Ansehens, sie völlig zu unzweifelhaften Wahrheiten. Ein solcher Mann dürf nur, um alle seine Zuhörer von einer gewissen Classe plözlich gegen eine Meinung einzunehmen, ihrer mit Verachtung erwähnen. Wenn er z. B. einen Saz etwa so anfienge: **Es hat Narren gegeben, die dieses, oder das geglaubt haben**; so kann sicher seyn, daß der größte Theil seiner Zuhörer sich nun nicht getraut, diese Sache zu glauben. Solche Machtsprüche gehören unter die Kunstgriffe zur Ueberredung. Hingegen werden sie auch den denkenden Köpfen, wenn der Redner selbst ein Mann von zweifelhaftem Ansehen ist, nur lächerlich. Darum sollen junge Redner und Schriftsteller, deren Ansehen noch nicht feste gesezt ist, fürnehmlich in Sachen, die noch einigem Zweifel unterworfen, sich solcher Machtsprüche, wodurch sie wegen ihres geringen Ansehens mehr verderben, als gut machen würden, sich sorgfältig enthalten.

Mahlerey. Mahlerkunst.

Diese so durchgehends gefallende und angenehme Kunst scheinet auf den ersten Blik blos für die Belustigung des Auges und für sanftes Ergözen zu arbeiten; aber eine überlegtere Betrachtung zeiget sie uns

(†) Der Ausgearteten; denn Epicur war ein wahrer Philosoph, der so niedrig nicht dachte, wie seine späthern Nachfolger, die den wahren Geist seiner Lehre nicht zu fassen vermochten.

uns in höherer Würde. Wahrscheinlich ist sie in ihrer ersten Jugend, wie die andern schönen Künste, eine bloße Belustigerin gewesen. Schon in den Farben allein, wenn auch keine Zeichnung dazu kommt, liegt Annehmlichkeit: noch halb wilde Völker werden davon gerührt, sammeln die schönsten Federn der Vögel, um ihre Kleider damit zu schmüken, die lebhaftesten bunten Muscheln, und die glänzendsten Steine, um Zierrathen davon zu machen. Vielleicht hat es lange gewähret, ehe man gewahr worden, daß Farben mit Zeichnung verbunden, ein noch mannigfaltigeres Ergözen verursachen; denn der Wachsthum der Kenntnisse und des Geschmaks ist unbegreiflich langsam. Aber erst nachdem man dieses gemerkt hatte, wurd der erste Keim der Mahlerey gebildet, die in ihrer ursprünglichen Natur nichts anders ist, als eine Nachahmung sichtbarer Gegenstände auf flachem Grund, vermittelst Zeichnung und Farbe.

Schweerlich wird diese Nachahmung in den ersten Zeiten etwas anderes zum Grunde gehabt haben, als die Belustigung der Sinnen und der Einbildungskraft, die überall bey gemahlten Gegenständen sich mehr vorstellt, als die Sinnen würklich empfinden. Aber schon bey dieser eingeschränkten Absicht hatte die Mahlerey ein edles und weites Feld zur Uebung vor sich: edel, weil sie die allweise und allwolthätige Natur nachahmete, die überall Lieblichkeit in Farben und Formen verbreitet hat; weit, weil die Mannigfaltigkeit des Angenehmen dieser Art, unermeßlich ist. Noch izt, da die Kunst durch manches Jahrhundert und durch die Anstrengung der größten Genien in ihren Kräften und Absichten erhöhet worden, ist sie auch in ihrem eingeschränkteren Wesen allein betrachtet, eine Kunst, die mit Ehren neben der Poesie und Musik stehen kann.

Alles was die so mannigfaltigen und zum Theil so reichen Scenen der leblosen und lebenden Natur, durch ihre Anmuthigkeit und durch so manchen Reiz, vortheilhaftes in uns würken, kann auch diese vornehmste Nachahmerin derselben ausrichten. Sie befördert in empfindsamen Seelen die Fähigkeit feineres Vergnügen zu fühlen, die der Mensch vor dem Thier voraus hat, und mildert dadurch seine Gemüthsart; sie macht, daß der Saamen des Geschmaks an Uebereinstimmung, Regelmäßigkeit, Ordnung und Schönheit, in der Seele aufkeimet, und treibet ihn allmählig bis zur Stärke einer erwachsenen Pflanze; sogar die ersten Keime des sittlichen Gefühls werden durch sie ausgetrieben. (*) Wer wird nicht gestehen, daß die Kunst alle reizenden Scenen der sichtbaren Natur uns in wolgerathenen Nachahmungen vorzulegen, eine Kunst von schäzbarem Werth sey? (*)

(*) S. Künste, nicht weit vom Anfange des Artikels S. 610.

Aber die Mahlerey hat noch etwas grösseres in ihrer Natur, als dieses ist: durch Philosophie geleitet, hat sie einen höheren Flug genommen. Sie hat gelernt den Menschen nicht blos zu ergözen, sondern ihn auch zu unterrichten, sein Herz zum Guten zu lenken, und jede Art heilsamer Empfindungen lebhaft in seinem Gemüthe zu erweken; das Feuer der Tugend in ihm anzuflammen, und die Schreknisse des Lasters ihm zur Warnung empfinden zu lassen. **Aristoteles** hat schon angemerkt, (*) daß es Gemählde gebe, die eben so kräftig sind einem lasterhaften Menschen in sich gehen zu machen, als die moralischen Lehren des Weltweisen, und **Gregorius von Nazianz** erwähnet in einen seiner Gedichte eines würklichen Beyspieles hievon. Eine höchst wunderbare Würkung der Zeichnung und der Farben, die freylich das menschliche Genie in seiner höchsten Kraft nicht würde erfunden haben, wenn nicht die Natur dies wunderbare Problem zuerst aufgelößt hätte. Sie ist es, die uns denkende, innerlich und unsichtbar handelnde, nach Gutem und Bösen strebende, Vergnügen und Schmerzen fühlende Wesen, sichtbar gemacht hat. Denn der menschliche Körper ist nach seiner äußern Gestalt im Grunde nichts anders, als seine sichtbare Seele mit allen ihren Eigenschaften. (*) Sanft und liebenswürdig ist eine wolgeschaffene weibliche Seele, stark, unternehmend und verständig die männliche; beydes zeigen uns die Formen ihrer Körper. Es liegt keine gute noch böse Eigenschaft in der Seele, die wir nicht durch Gestalt und Farbe des Körpers fühlten. Also kann der Mahler so gut die höhere, unsichtbare, sittliche Welt, als die gröbere, körperliche mahlen.

(*) Man sehe auch den Art. Landschaft.

(*) Polit. L. V.

(*) S. Schönheit.

Zwar nicht in dem ganzen Umfang und mit allen kleinen Aeußerungen, wie es die Beredsamkeit und Dichtkunst thun; denn die Mahlerey läßt uns nur den Geist, nur das Kräftigste und Fühlbareste davon sehen; aber mit desto mehr Nachdruk. Der liebenswürdige Blik eines sanften, der wilde Blik eines zornigen Gemüthes, geben uns weit lebhaftere Empfindungen, als wenn wir den einen oder den andern Zustand der Seele, die durch diese Blike sich zeigen, in

lebhaften Ode lesen würden. Dieses fühlt jeder Mensch. Ein Blindgeborner wird gewiß nie so schnell die Würkung der Liebe aus den Reden der liebenswürdigsten Schönen empfinden, als der Sehende, der taub wäre; auch wird die stärkste Drohung durch Worte, nie so schnell noch so lebhaft in das Herz dringen, als ein grimmiger Blik des Auges von einem drohenden Gesichte. Und eben dieses läßt sich von jeder Empfindung behaupten. Was also die Mahlerey in den Vorstellungen aus der sittlichen Welt an Ausdähnung gegen die redenden Künste verliehret, das gewinnt sie an Kraft, die die Kraft der Rede weit übertrift. Der Musik steht sie an Lebhaftigkeit der Würkungen nach, (*) aber unendlich übertrift sie dieselbe an Ausdähnung ihrer Vorstellungen.

(*) S. Künste gegen das Ende des Artikels.

Diese Betrachtung über die Natur und die Kräfte der Mahlerey, leitet uns natürlich auf Erwegung der Anwendung, die man davon machen kann, wenn kluge Ueberlegung das Genie des Künstlers leitet. Es wäre sehr zu bedauern, wenn eine so reizende und zugleich mit so lebhafter moralischer Kraft reichlich versehene Kunst nicht in dem ganzen Umfang ihrer Würkung angewendet würde.

Zuerst dienet sie also, wie bereits angezeiget worden, die mannigfaltigen Scenen der leblosen Natur vorzustellen, die, in mehrern Absichten unsre ganze Aufmerksamkeit verdienet. Dieses ist vorzüglich das Geschäft des Landschaftmahlers. Von der Mannigfaltigkeit und dem Nuzen seiner Arbeit haben wir in einem besondern Artikel ausführlich gesprochen. (*)

(*) S. Landschaft.

Auch die durch den Fleiß der Menschen verschönerte Natur ist hier nicht zu vergessen. Landschaften mit Aussichten auf schöne Gebäude, auch wol bloße Prospekte, da die Gebäude die Hauptsach ausmachen. Wir haben schon anderswo erinnert, daß die Werke der Baukunst eben den vortheilhaften Einfluß auf uns haben können, den die Schönheit der leblosen Natur hat. (*) Wer kann die Werke eines Canaletto in Dreßden sehen, ohne beynahe alle die sanften Rührungen dabey zu fühlen, die uns die Aussichten auf die Natur empfinden lassen?

(*) S. Baukunst.

Selbst die einzelen kleineren Kunstwerke der Natur, die Blumen, in ihren so unendlich mannigfaltigen und immer ergözenden Gestalten, und in dem lieblichen Glanz, oder in dem Reichthum ihrer Farben, sind ein nicht unschäzbarer Gegenstand des Geschmaks, der allemal dabey gewinnet. Da es nicht möglich ist ohne beträchtlichen Aufwand, der selbst das Vermögen der meisten Reichen übersteiget, diesen angenehmen Theil der irrdischen Schöpfung aus allen Gegenden des Erdbodens zu sammlen, und in Natur zu besizen; so muß die Kunst des Mahlers darin uns zu Hülfe kommen, und diese Gattung des Reichthums der Natur uns genießen lassen.

Diese Anmerkungen sind ohne Einschränkung auch auf die Schönheiten der Natur im Thierreich anzuwenden, und um so viel mehr, da diese schon von einer etwas höhern Art sind, weil sie Bewegung, Leben und Empfindung haben; weil sich bey dem beträchtlichsten Theile derselben bereits ein innerer sittlicher Charakter in der äußern Form zeiget. Man muß gar sehr der feinern Empfindungen beraubet seyn, wenn man auf diesen merkwürdigen Theil der Schöpfung ohne lebhaftes Intresse sehen kann; wenn man nicht mannigfaltige, sowol ergözende, als sonst sehr vortheilhafte Rührungen dabey empfindet. Darum soll die Kunst des Mahlers uns auch zur genauen Betrachtung dieser Gegenstände loken.

Es ließe sich behaupten, daß alle Arten der bis hieher erwähnten Vorstellungen in gewissem Sinne noch unentbehrlicher seyen, als Gemählde von historisch sittlichem Inhalt. Dieses Parodoxum anzunehmem, därf man nur bedenken, daß der Mangel der leztern auf andre Weise, nämlich durch das Schauspiel kann ersezt werden, da er in Absicht auf jene Gegenstände durch nichts zu ersezen ist. Wenn es also nüzlich ist, wie daran nicht kann gezweifelt werden, daß der Mensch von dem mannigfaltigen Reichthum der Natur so viel kenne, als möglich ist, so muß die Mahlerey zu diesem Behuf nothwendig herbey gerufen werden.

Sie kann auf gar verschiedene Arten uns die Schäze der Natur vorlegen. Die den wenigsten Aufwand erfodert, ist die, welche erst seit einigen Jahren mit dem gehörigen Eyfer betrieben wird, durch die Verbindung der Arbeiten des Pensels und des Grabstichels. Man hat bereits eine beträchtliche Anzahl sehr schäzbarer Werke, darin auf diese Art das Merkwürdigste aus dem Pflanzen- und Thierreich vorgestellt wird; und kürzlich hat man angefangen auf eine ähnliche Art Landschaften zu machen. (*) Ich wünschte sehr, daß ein Künstler in Dreßden auf eben diese Weise den ansehnlichen Vorrath, der vorhererwähnten Prospekte des Canaletto her-

(*) Man sehe in dem Art. Landschaft S. 655 die Anmerkung

herausgäbe. Dieses würde für Künstler und Liebhaber ein neues Feld eröffnen.

Wem noch mehr Aufwand erlaubt ist, der kann durch den Mahler seine Zimmer mit den mannigfaltigen Schönheiten der Natur ausziehren lassen. Wie viel besser würde nicht dieses seyn, als der izt so durchgehends in den Pallästen der Großen herrschende Geschmak durch goldene, blos durch eine wilde phantastische Zeichnung sonderbare Zierrathen das Aug zu reizen? Und was sieht es denn endlich, nachdem man es mit so viel Aufwand gleichsam betäubet hat? Nichts als reiche Kleinigkeiten, die den wesentlichen Charakter des izt herrschenden Geschmaks ausmachen. Wenn ich mir vorstelle, durch was für eine Mannigfaltigkeit der bewundrungswürdigsten Scenen aus der Natur die unzähligen Wände weitläuftiger Palläste könnten ausgeschmükt werden, und denn ihre gewöhnliche gegenwärtige Verziehrungen betrachte, so erweket dieses in meiner Phantasie das Bild irgend einer barbarischen Königin Indiens, die sich ungemein geziehrt glaubt, wenn Nase, Ohren und Stirne mit strozenden, aber sehr übel angebrachten Juwelen behangen sind.

Bey dem gegenwärtigen Mangel öffentlicher Nationalgebäude, wo die, die leblose Natur schildernde Mahlerey, ihre Kräfte zeigen könnte, ist in großen und reichen Städten doch noch eine Gelegenheit vorhanden, wo sie gebraucht werden kann: die Schaubühne, vornehmlich die für die Oper bestimmt ist. Hier hat dieses Fach der mahlerischen Kunst noch Gelegenheit vieles zu thun. Wer es nicht einsieht, daß durch das Kunst- und Geschmakreiche der Opern-Decorationen der Geschmak des Volks erhöhet und verfeinert werden kann; der erkennet noch nicht allen Einfluß der schönen Künste auf das menschliche Gemüth, wird auch nicht erklären können, warum in den grössern Städten Italiens in der Classe der gemeinesten Bürger oft mehr wahrer Geschmak angetroffen wird; als in manchem andern Land unter den vornehmsten. (*)

(*) S. Oper.

Das, was hier von der Anwendung der Mahlerey gesagt wird, hat gar nicht die Meinung, als ob wir dächten, kein Volk könne ohne dergleichen kostbaren Veranstaltungen glüklich seyn. Wir dringen blos darauf, daß diese, so wie andre Künste, da sie einmal eine unausbleibliche Folge des Ueberflusses sind, und würklich mit vielem Aufwand mißbraucht werden, besser recht gebraucht und von wahrem und großen Geschmak geleitet werden sollten. Hat man einmal Mahler, und verschwendet man Summen für sie, so ist es allerdings wichtig, daß man auch auf die beste und edelste Anwendung ihrer Kunst denke.

Aber noch höher erhebt sich die Mahlerey durch die Vorstellungen aus der sittlichen Welt. Hier kann der Mahler mit dem epischen und dramatischen Dichter, mit dem Redner und dem Philosophen um den Rang streiten. Wir können die mahlerischen Vorstellungen aus der sittlichen Welt in zwey Hauptgattungen eintheilen. Die erste stellt uns die sittliche Natur in Ruhe vor; die andre mahlt sie in Handlung: jede ist wieder entweder historisch, oder allegorisch. Es könnten wol noch andre Eintheilungen gemacht werden; aber wir dürfen uns nicht in Subtilitäten vertiefen. Also: gerade zum Zwek.

Die gemeineste Art ist hier das Portrait, und die meisten Gemählde dieser Art gehören zur ersten Classe, die die Natur in Ruhe vorstellt. Aus dem, was wir über den Charakter des Portraits in seinem Artikel (*) sagen werden, läßt sich der Grad seiner Wichtigkeit bestimmen. Alle Arten der würklich vorhandenen menschlichen Charaktere können uns dadurch vorgestellt werden, und daraus allein erhellet schon seine Wichtigkeit. Der Physignomiste findet hier reichen Stoff um seine Kenntnisse zu erweitern.

(*) S. Portrait.

Zunächst an dieser Art liegt das Ideal einzeler Menschen, für welches wir anderswo den Namen des **Bildes** vorgeschlagen haben. (*) Aber es erfodert schon einen grössern Mann, als das bloße Portrait; und kann von großer Würkung seyn. Es dienet zu Vorstellung der Heiligen, der Helden und überhaupt großer Charakter. Indem es uns Menschen von höherer Denkungsart und höhern Empfindungen vorstellt, als wir sie in der Natur zu sehen gewohnt sind; dienet es zu Erhebung des Gemüthes. (*) Hieher gehören endlich auch einzele allegorische Bilder, die Tugenden, Laster, Eigenschaften, sittlich handelnder Wesen vorstellen.

(*) Art. Historie. S. 541.

(*) S. Statue.

Hierauf folget das Gemähld, welches wir die Moral nennen: (*) es ist mehr unterrichtend als rührend, und kann sowol die Natur in Ruhe, als in Handlung vorstellen, wie an seinem Orte gezeiget worden. Nach dieser Gattung kommt die eigentliche Historie, davon besonders umständlich gehandelt

(*) S. Moral.

(*) Art. Historie. delt worden. (*) Hier wird die sittliche Natur in voller Thätigkeit vorgestellt; die Absicht der Historie geht aber mehr auf Empfindung, als auf Unterricht. Endlich folget die große Allegorie, die schweerste aller Gattungen, von welcher auch schon besonders gesprochen worden. (*)

(*) S. Allegorie S. 34 f. f.

Dasjenige, was wir über die Anwendung des Theiles der Mahlerey gesagt haben, die sich mit der leblosen Natur beschäftiget, erleichtert das, was hier über den Gebrauch der sittlichen Mahlerey zu sagen ist. Man sieht überhaupt, daß sie auf unzählige Weise vortheilhaft auf den Verstand und auf die Empfindungen würken könne. Da der Mahler alle guten oder schlimmen Eigenschaften des sittlichen Menschen auch dem körperlichen Auge sichtbar machen, und dadurch Charaktere, Bestrebungen der innern Kräfte, Empfindungen von allen Arten, nachdrüklich vorstellen kann; so dürf er, um sehr nüzlich zu seyn, nur gut geleitet werden.

Die Griechen glaubten, nicht ohne guten Grund, daß die Vorstellungen ihrer Götter und Helden, zur Unterstüzung der Religion und des patriotischen Eyfers sehr dienlich seyen; und die römische Kirche, der gewiß Niemand eine höchst feine Politik zur Unterstüzung ihrer Lehr und ihrer Hierarchie absprechen wird, braucht die Gemählde ihrer Legenden mit großem Vortheil. Auch bey dem gemeinesten Volke findet man sie, wiewol in höchst elender Gestalt, was die Kunst betrift, und meistens von kindisch abergläubischem Geiste, nach dem Inhalt: und doch sind sie auch in dieser Verdorbenheit nicht ohne Würkung. Daraus läßt sich leicht abnehmen, was man damit ausrichten könnte, wenn anstatt dummer Anachoreten, oder pöbelhaft abergläubischer Heiligen, solche Personen vorgestellt würden, die eine Zierde der Menschlichkeit gewesen; wenn anstatt kindischer Historien, die ihren Werth blos von Aberglauben und Vorurtheil haben, die Thaten vorgestellt würden, wodurch die menschliche Natur sich in ihrer wahren Größe zeiget; oder auch nur solche, wo man den Menschen in seiner eigentlichen wahren Gestalt, von aller Verstellung und von dem Unrath der Moden und vieler elenden durch bürgerliche Einrichtungen entstandenen Verunziehrungen befreyt erbliken würde? Selbst das blos reine, wahre historische, das uns Sitten, Gebräuche, Lebensart und Charakter verschiedener Völker und Stände unter den Menschen abbildet, kann schon seinen vielfältigen Nuzen haben.

Darum sollte man nicht nur die Mahler ermuntern, dergleichen nüzliche Gemählde aus der sittlichen Welt mit der besten Wahl und dem besten Geschmak zu verfertigen, sondern auch auf Mittel denken, den Gebrauch derselben so viel, als möglich ist zu erleichtern. Da aber das, was wir dieses Punkts halber bey Gelegenheit der Vorstellungen aus der leblosen Natur gesagt haben, sich leicht auch hierauf anwenden läßt; so wär es überflüßig hier umständlicher zu seyn. Ich will nur eins erinnern. Sollte nicht jeder, wenigstens freye Staat, in dem die schönen Künste einmal eingeführt worden, öffentliche Tempel, oder Porticos haben, die dem Andenken der größten Männer des Staats gewidmet wären, wie in Athen der Porticus, der Pöcile genennt wurd? Sollten nicht da die Bilder und die Thaten dieser Männer zur Nacheyferung auf das Vollkommenste gemahlt seyn? Sollten nicht öffentliche Feyerlichkeiten eingeführt seyn, die jenen Eindrüken noch mehr Nachdruk gäben? Mit Vergnügen erinnere ich mich hier in der Schweiz etwas gesehen zu haben, das hier einschlägt. In Lucern ist eine lange Brüke, welche von dem grössern Theile der Stadt in den kleinern führet, und, weil sie mit einem Dache bedekt ist, eine offene Gallerie vorstellet. In einer mäßigen Höhe ist immer zwischen zwey gegenüberstehenden, das Dach unterstüzenden Pfeilern, ein Gemählde, dessen Inhalt sich auf die Geschichte der Stadt beziehet. Daher kaum eine ansehnliche Familie in der Stadt ist, die nicht ihr angehörige Männer in ehrenvollen Rolen, auf diesen Gemählden erblikte.

Nach diesen Betrachtungen über die verschiedenen Gegenstände, und Anwendungen der Kunst des Mahlers, kommt nun die Frage vor, durch was für Mittel er zu seinem Zwek komme, oder was er zu thun habe um ein lobenswerthes Gemählde zu verfertigen. Man sieht ohne Mühe, daß alles auf folgende Punkte ankomme: 1. auf eine gute Wahl, oder Erfindung seines Stoffs; 2. Auf eine geschikte Anordnung desselben; 3. Auf richtige Zeichnung und 4. auf ein gutes Colorit, mit Inbegriff aller guten Eigenschaften, die von der Farbengebung herkommen. Dieses sind gerade die vier Punkte, die der Herr von Hagedorn in der Ordnung, wie sie hier stehen, in seinem fürtrefflichen

Werk über die Mahlerey, sehr umständlich und gründlich abgehandelt hat. Wir haben jedem Punkt, und manchen Unterabtheilungen derselben eigene Artikel gewiedmet. Also bleibet hier nur noch zu bemerken übrig, wie die Vollkommenheit des Gemähldes überhaupt von diesen vier Punkten abhänge. Das in seiner Art vollkommene Gemähld muß einen dem Geist oder Herzen interessanten Gegenstand so vorstellen, daß er nach Maaßgebung seiner Art, die bestmögliche Würkung thue. Dieses geschieht, wenn das Aug zu der genauen Betrachtung des Gemähldes angeloket wird; wenn es das Ganze gehörig übersehen und seine Art genau erkennen kann; wenn dieses Ganze einen lebhaften und vortheilhaften Eindruk auf den Geist, oder das Herz macht, welcher durch die Betrachtung der Theile immer unterhalten und auch verstärkt wird.

Ohne gute Wahl, oder geschikte Erfindung kann das Ganze nicht interessant seyn. Ich besinne mich irgendwo ein Stük gesehen zu haben, darin nichts, als der geschundene und aufgeschnittene Rumpf eines geschlachteten Ochsen, aber mit so wunderbarer Kunst vorgestellt war, daß man nicht ohne Wahrscheinlichkeit den Rubens für den Urheber desselben hielte. Warum soll man doch ein solches Stük mit dem Namen eines Gemähldes beehren? Wenigstens wird doch Niemand sagen dürfen, daß es ein Werk des Geschmaks sey. Es kann auch zu nichts anderm dienen, als daß der Mahler es als ein Studium für das Colorit in seiner Werkstatt habe, so wie man bey allen, die die zeichnenden Künste üben, Bruchstüke von Statüen, Hände, Füße, halbe Köpfe u. d. gl. in Gyps hangen sieht.

Von den verschiedenen Gattungen des interessanten mahlerischen Stoffes ist bereits hinlänglich gesprochen worden. Auch ist anderswo angemerkt, (*) was der Mahler, so wie jeder anderer Künstler wegen der Wahl und Erfindung überhaupt zu beobachten habe. Er muß aber besonders, als ein Mahler wählen, und dabey voraussehen, ob der Gegenstand fähig ist, wie es die besonderen Bedürfnisse seiner Kunst erfodern, behandelt zu werden; ob er z. B. sich so anordnen lasse, daß er auf einmal, als ein Ganzes, dem nichts fehlet, und das sich dem Auge gefällig darstellt, könne übersehen werden; ob alles, was dazu gehört, so wird können geordnet, gezeichnet, erleuchtet und gefärbt werden, daß das Aug immer gereizt und der Geist immer befriediget werde. Es können sowol in der leblosen Natur, als in den Handlungen der Menschen Dinge vorkommen, die der Redner, oder der Dichter sehr vortheilhaft brauchen könnte, die sich aber für den Mahler gar nicht schiken; weil er alles aus einem einzigen Gesichtspunkt übersehen muß, und in Handlungen, nur einen einzigen Augenblik vorstellen kann. Also gehören zur Wahl nicht nur Geschmak und Verstand, sondern Einsichten in das Besondere der Kunst. Wie bisweilen die fürtreflichste Ode für die Musik ein schlechter Stoff seyn kann, weil sie schlechterdings nicht nach den Regeln dieser Kunst kann behandelt werden; so geht es auch hier.

(*) S. Wahl der Materie; Erfindung.

Durch die geschikte Anordnung wird das Gemähld nicht nur zu einem vollständigen Ganzen, zu einem einzigen, von allen andern Dingen abgesonderten Gegenstand, den man an sich, und ohne etwas anderes dabey zu haben, völlig fassen und betrachten kann; (*) sondern er bekommt auch eine gefällige und anreizende Form; eine Klarheit, die ihn faßlich macht, und eine Gestalt, die das, was sein Wesen bestimmt, von dem Zufälligen ohne Müh unterscheiden läßt.

(*) S. Ganz.

Durch die Zeichnung bekommt jeder Gegenstand die wahre Form, die in dem Gemüthe das bewürkt, was sie würken soll. Durch sie kommt also der Geist und die vornehmste Kraft in das Gemählde. Denn hauptsächlich würken die in der Natur vorhandenen, oder durch die Phantasie geschaffenen körperlichen Gegenstände, durch ihre Form. Auch kommt hauptsächlich von der Zeichnung die wunderbare Würkung, daß wir auf einem flachen Grund, einige Dinge wie ganz nahe bey uns, andre, als sehr entfernt erbliken. Daß die größte Kraft des Gemähldes von der Zeichnung abhange, wird an seinem Orte umständlich gezeiget werden. (*) Die Phantasie kann leichter die Farben ergänzen, die dem Kupferstiche fehlen, als sie im Stand ist, die Zeichnung, wo sie im Gemählde fehlet, zu ergänzen. Selbst die Landschaft kann blos durch Zeichnung von der höchsten Richtigkeit, so wahr und so natürlich geschildert werden, daß wir eine würkliche Aussicht in der Natur zu sehen glauben, und uns Farben hinzudenken.

(*) S. Zeichnung.

Endlich giebt das Colorit in seinem ganzen Umfange genommen dem Gemählde die lezte Vollkommenheit, und vollendet die, durch die Zeichnung ange-

angefangene Täuschung des Auges, das nunmehr das Gemählde nicht mehr für ein Schattenbild, wie es in der That ist, sondern für etwas in der Natur vorhandenes hält; daß man ein würkliches Land, und lebende Menschen vor sich zu sehen glaubt. Durch die liebliche Harmonie der Farben aber wird das Aug auf das Angenehmste gerühret, daß es sich mit Lust mit Betrachtung des Gegenstandes beschäftiget.

Dieses sind also die Talente und Künste, wodurch das Gemählde zu einem vielwürkenden Werk des Geschmaks gemacht wird. Nun bleibet uns zur vollständigen Beschreibung dieser schönen Kunst noch übrig anzuzeigen, auf wie vielerley Art der Mahler den gewählten Gegenstand vermittelst der vier beschriebenen Arbeiten im Gemählde zur Würklichkeit bringet. Denn es ist auf gar vielerley Weise möglich denselben Gegenstand gut zu mahlen.

Gegenwärtig wird das Mahlen mit Oelfarben, das den Alten unbekannt war, für die vornehmste gehalten; wir haben ihr Verfahren besonders beschrieben. (*) Nach diesem kommen die verschiedenen Arten mit Wasserfarben zu mahlen, vornehmlich in Betrachtung (*), mit denen man entweder auf frischen Mörtel, womit die Mauren bekleidet werden (*), oder auf trokene Mauren; auf Holz, Leinwand, Papier oder andern Grund mahlet. Eine besondere Art ganz kleine Gemählde mit Wasserfarben zu mahlen, wird **Miniatur** genennt. (*) Eine dritte Art ist die den Alten gebräuchliche, und vor kurzem wieder neu erfundene Art, der man den Namen der **Encaustischen** Mahlerey gegeben. (*) Die vierte bedienet sich trokener Farben, und ist unter dem Namen **Pastel** (*) bekannt. Die fünfte braucht Farben von feinem zerriebenen Glas, auf einem im Feuer dauerhaften Grunde; wenn das Gemählde fertig ist, so wird es im Feuer auf dem Grund eingebrannt. Dies ist die **Schmelzmahlerey**, (*) oder das **Emailliren**. Die sechste Art ist das **Mosaische**, oder **Musaische**, (*) nach welcher durch Nebeneinandersezung unzähliger kleiner Stüke vom gefärbtem Glas, das Gemähld herausgebracht wird. Vor einigen Jahrhunderten war die **Glasmahlerey**, (*) die auf die Fenster, vornehmlich der Kirchen angebracht wurd, sehr gewöhnlich, ist aber gegenwärtig beynahe völlig abgekommen. Zu allen diesen Arten kann man die hinzusezen, da vermittelst gefärbter Wolle, oder Seide, Gemählde auf Tapeten, oder andere Gewandstoffen eingestikt, oder eingewürkt werden, worunter die so genannten **Challiots**, wo das Gemähld in eine Art **Sammet** eingewürkt ist, wie auch die so genannten **Haute**- und **Basse-Lisses** die Merkwürdigsten sind. Diese so vielfältigen Arten zu mahlen beweisen, wie herrschend der Geschmak an der Mahlerey zu allen Zeiten gewesen, da man so mannigfaltige Mittel ausgedacht hat, sie auf alle mögliche Weise überall anzubringen.

(*) S. Oelfarbmahler.
(*) S. Wasserfarben.
(*) S. Fresko.
(*) S. Miniatur.
(*) S. Encaustisch.
(*) S. Pastel.
(*) S. Schmelzmahlerey
(*) S. Mosaisch.
(*) S. Glasmahlerey.

Von dem Ursprunge dieser Kunst läßt sich, wie von den ersten Anfängen der andern schönen Künste nichts gewisses sagen. Die Mahlerey scheinet nicht so unmittelbar von leidenschaftlichen Empfindungen entstanden zu seyn, als die Musik, der Tanz und die Dichtkunst; doch hat sie ebenfalls einen allen Menschen gemeinen und angebohrnen Trieb, die Neigung, Dingen, die wir täglich um uns haben, eine gefällige Form und ein angenehmes Ansehen zu geben, zum Grunde: aber hier mußte schon Ueberlegung zu diesem Hang zur Verschönerung hinzukommen. Es ist also nicht zu vermuthen, daß die Mahlerey, so wie Musik und Dichtkunst, schon bey ganz rohen Völkern in Gang gekommen sey. Zeichnung scheinet aus dem Schnizen der Bilder entstanden zu seyn. Da sich die Menschen überall gleichen, und wir noch izt sehen, wie müßige Hirten ihre Stäbe, Bächer, oder etwas anders von ihren wenigen Geräthschaften, mit Schnizwerk verziehren, so mag es auch ehedem gewesen seyn. Daher mag der noch sehr rohe Mensch auf den Einfall gekommen seyn, auch auf die hölzerne Wände seiner Hütte Figuren einzuschneiden. Wie aus diesem, bey zunehmendem Nachdenken über die Verschönerung der Dinge die verschiedenen Arten zu zeichnen nach und nach entstanden seyen, läßt sich gar wol begreifen. Auch die Verbindung der Farben mit der Zeichnung, wodurch eigentlich der Grund zur Mahlerey gelegt worden, ist leicht zu erklären. Die Menschen haben ein natürliches Wolgefallen an schönen Farben, und suchen beym ersten Aufkeimen des Geschmaks am Schönen, ihren Kleidern und andern Dingen schöne Farben zu geben. Die Säfte verschiedener Pflanzen boten sich zuerst dazu dar, und es war ganz natürlich diese beyden Arten der Verschönerung der Dinge zu vereinigen.

Auf diese Weise kann man auf die Spuhr kommen, wie der erste Keim der Mahlerey entstanden ist. Von da aus mußte freylich noch mancher Schritt

gethan werden, mancher neue Einfall hinzukommen, bis die Kunst eine etwas ausgebildete Gestalt bekam. Von den blos groben Umrissen und dem Aufstreichen durchaus gleich heller Farben, bis auf die Vollständigkeit und völlige Richtigkeit der Zeichnung; bis auf die sehr feine Entdekung, daß durch genaue Abstufung von Licht und Schatten, auch die Rundung der Körper, durch die Mittelfarben endlich ihr ganzes Ansehen könne nachgeahmt werden, war ein sehr langer und schweerer Weg zurück zu legen. Ein nicht minder langer, nur vom Genie zu entdekender Weg war auch nöthig der angefangenen Kunst einzele sichtbare Gegenstände nachzuahmen, nach und nach die Veredlung und Erhöhung zu geben, wodurch sie zu einem so vollkommenen Mittel worden ist, so mannigfaltig ergözende, den Geschmak und die Empfindung erhöhende Vorstellungen, dem Auge darzustellen.

Wenn wir den Griechen glauben, so ist von allen diesen unzähligen Schritten und Erfindungen keine, die man nicht ihnen zu danken hätte; sie nennen den, der zuerst versucht hat Umrisse zu zeichnen; den, der zuerst erfunden hat Farben zu mischen; den, der zuerst mehrere Farben zu einem Gemählde gebraucht, der die Abwechslung des Lichts und Schattens erfunden; der die verschiedenen Stellungen und Bewegungen ausgedrükt hat, und mehr dergleichen Dinge. Wir haben aber bereits im Vorhergehenden angemerkt (*) wie wenig diesem Vorgeben zu trauen, und wie zuverläßig falsch das meiste davon sey.

(*) S. Künste.

Wahrscheinlich ist es, daß die ersten Gemählde, die einigermaaßen diesen Namen verdienen, nicht Werke des Pensels, sondern der Nadel, oder aus gefärbten Steinen zusammengesezte Werke gewesen, und daß von gestikten, gewürkten oder mosaischen Mahlereyen, die andern Arten der Gemählde entstanden seyen. (*) Die Babylonier aber haben unstreitig eher als die Griechen buntgewürkte Tapeten gehabt, in welcher Arbeit sie vor andern Völkern berühmt waren. (†) Und die Griechen können nicht in Abrede seyn, daß nicht die Phrygier eher, als sie gestikt haben. (*)

(*) S. Mosaisch.

(*) Plin. L. VIII. c. 49.

Darum bleibet aber diesem geistreichen an Genie und Geschmak alle Nationen übertreffendem Volke, noch genug Verdienst um die Mahlerey übrig. Denn unstreitig haben alle Theile derselben, sowol was das mechanische der Ausführung, als was den Geschmak, den Geist und die Anwendung der Kunst betrifft, von den Griechen die höchste Vollkommenheit bekommen, und sie sind hierin die Lehrmeister aller nachherigen Völker, und ihre Werke die Muster aller spähten Werke der Mahlerey geworden.

Gar frühe, und vor Homers Zeiten, scheinet die Mahlerey wenigstens unter den griechischen Colonien in Asien eine ziemlich reife Gestalt erlangt zu haben, da man schon damals hat unternehmen können Gemählde von historischem Inhalt auf Gewänder zu stiken, wie wir von diesem Vater der griechischen Dichtkunst lernen: und schon von der Zeit des ersten persischen Krieges ist sie so weit gebracht gewesen, daß große historische Gemählde etwas gemeines und gangbares müssen gewesen seyn, da die Athenienser schon nach einer alten Gewohnheit in dem Portikus, der Pöcile genannt wurd, die marathonische Schlacht haben abmahlen lassen. Aber es wäre hier zu weitläuftig dem allmähligen Wachsthum der Kunst, so weit es sich thun läßt, nachzuspühren. Wer Lust hat dieses zu thun, kann aus dem Werke des Junius über die Mahlerey der Alten die meisten Quellen, woraus Nachrichten zu schöpfen sind, kennen lernen; **Plinius** aber, und von unsern einheimischen Kunstgeschichtschreibern **Winkelmann**, werden ihm verschiedene merkwürdige Epochen der Kunst an die Hand geben. Auch wird er sowol aus diesen Schriftstellern, als aus den in Kupfer gestochenen Gemählden, die Pietro Santo Bartoli herausgegeben, aus denen, die der Engländer **Turnbull**, (††) aber nur nach Copien von Copien, in 50 Platten hat stechen lassen, und endlich aus denen, die im alten Herkulanum entdekt worden und aus der Sammlung die der Graf Caylus mit Farben illuminirt herausgegeben hat (†††), erkennen können, wie weit die Griechen und nach ihnen die Römer die Kunst gebracht haben.

Man

(†) Colores diversos picturæ intexere Babylonios maxime celebravit. Plin. L. XX. c. 45.

(††) Turnbulls Sammlung, die 1740 in London herausgekommen, ist nach Zeichnungen gemacht, die der berühmte D. **Mead** besaß, und die ehedem dem Cardinal **Massimi** gehört hatten. Dieser soll sie aus einer ältern Sammlung gemahlter Zeichnungen, die nach einiger Vermuthung dem Raphael gehört haben, und in der Bibliothek des **Escurials** aufbehalten worden, haben copiren lassen.

(†††) Recueil des peintures antiques. à Paris 1757. fol.

Man muß ihnen die höchste Richtigkeit und den vollkommensten Ausdruk der Zeichnung zugestehen; Theile, in denen die neuern Mahler den alten nie gleich gekommen sind. Aber in Ansehung der Anordnung und Gruppirung, besonders in der perspektivischen Zeichnung glaubet man durchgehends, und wie es scheinet nicht ohne Grund, daß unsre Künstler die alten übertreffen. In der That ist in dem, was uns von alten Gemählden übrig geblieben ist, eine Einfalt, die wenig überlegtes, in Ansehung dieses Theiles, verräth. Man sollte daher glauben, daß die Alten ihre ganze Aufmerksamkeit, nicht sowol darauf gerichtet haben, daß das Ganze des Gemähldes gut in das Aug falle, als darauf, daß jede einzele Figur redend sey. Gar ofte sind die Figuren auf einer Linie neben einander gestellt; aber fast allemal merket man ohne großes Forschen, was jede bey der Handlung denkt und empfindet.

Weil die Alten nicht mit Oelfarben, sondern meistentheils mit Wasserfarben mahlten, so waren ihre Farben lebhafter und heller, als sie izt in der Oelmahlerey sind. Daher konnten freylich ihre Gemählde die vollkommene Täuschung, die aus der genauesten Beobachtung des Hellen und Dunkeln, der völligsten Harmonie, dem verflossenen und geschmolzenen der Oelfarben entstehet, nicht haben. Man hat einige Mühe sich an die Schönheit der allemal hellen Farben, und an die Schwachheit des sogenannten Helldunkeln, das in den Gemählden der Alten ist, zu gewähnen. Daß ihr Colorit auch dauerhaft gewesen, läßt sich daraus schließen, daß viele Gemählde etliche Jahrhunderte, nach dem sie verfertiget worden, noch die Bewundrung der Römer gewesen. Wiewol wir von Cicero lernen, das viele ausgeblaßt sind. (†) Vermuthlich haben sie durch öfteres Uebermahlen, wie noch izt geschieht, ihnen die Dauer gegeben. Plinius sagt, daß Protagoras das Gemähld vom Jalysus, welches er für die Rhodier gemacht, viermal übermahlt habe.

Alles zusammen genommen, möchte bey Vergleichung der alten und neuen Kunst der Mahlerey der Ausschlag, doch wol den Neuern günstig seyn, ob sie gleich in einem so sehr wichtigen Theile, als die Kraft der Zeichnung ist, jene nicht erreichen.

In Ansehung des Inhalts und der mannigfaltigen Anwendung der Kunst, haben wir nichts vor den Alten voraus. Von dem kleinern Spiehlen der Phantasie, bis auf die höchsten historischen und allegorischen Gemählde haben sie, eben so große Mannigfaltigkeit des Stoffs bearbeitet, als unsre Künstler. Carrikaturen und Bürlesken, die die Griechen Gryllen nannten, (*) Blumen- Frucht- und Thierstüke, Landschaften, Portraite, Sinnbilder, Satyren, Schlachten, Gebräuche, Historien, Fabeln und Allegorien; alle diese Arten waren bey ihnen häufig im Gebrauch, und auf weit mehrere Arten, als izt geschieht, angebracht. Ihre öffentlichen und Privatgebäude wurden an Wänden mehr bemahlt, als gegenwärtig geschieht; selbst ihre Schiffe wurden mit Mählerey verziert, wozu bey dem Mangel der Oelfarben das Encaustische sich schikte. Also besaß Griechenland eine erstaunliche Menge Mahlereyen, sowol unbewegliche an den Wänden der Gebäude, als bewegliche auf Tafeln, wie unsre izige Stafeleygemählde, und auch ganz kleine, die man in der Tasche mit sich herumtrug.

(*) S. Plin. L. XXXV. c. 10.

In dem eigentlichen Griechenland scheinet die Kunst erst um die 90 Olympias ihr männliches Alter erreicht zu haben. Denn Apollodorus, der um diese Zeit gelebt hat, wird für den ersten angegeben, der durch Licht und Schatten den Gemählden Haltung gegeben: (††) und Plinius sagt ausdrüklich, daß zu seiner Zeit kein Gemähld eines ältern Meisters der Kenner Aug auf sich gezogen habe, welches auch Quintilian bestätiget. (*) Aber noch lange, sollen die griechischen Mahler nur vier Farben gehabt haben. Zwar weiß man gegenwärtig, daß außer dem Weißen und Schwarzen drey Farben für alle mögliche Tinten hinlänglich sind; (*) Aber wir sehen aus einer Stelle des Plinius, daß die Mahler vor Alexanders Zeit, diese Verschiedenheit der Tinten mit ihren vier Farben nicht erreicht haben. (†††)

(*) Instit. Or. L. XII. c. 10.

(*) S. Farbe.

Wie lange sich die Kunst auf der hohen Stufe auf der sie zu Alexanders Zeiten gestanden, erhalten habe,

(†) Quanto colorum pulchritudine et varietate floridiora sunt in picturis novis pleraque, quam in veteribus? de Orat. III.

(††) S. Plutarch. in der Abhandlung, ob die Athenienser im Krieg, oder im Frieden größer gewesen.

(†††) Zeuxim Polygnotum et Timantam et eorum qui non sunt usi plus quam quatuor coloribus, formas et lineamenta laudamus; at in Aetione, Nicomacho, Protogene et Apelle jam perfecta sunt omnia.

habe, läßt sich nicht bestimmen. Gewiß ists, daß zu Cäsars Zeiten noch große Mahler gewesen, und es scheinet, daß **Timomachus**, der verschiedenes für diesen Dictator gemahlt hat, den besten unter den alten Mahlern wenig nachgegeben habe. (†) Und doch nennt **Plinius** die Mahlerey eine zu seiner Zeit dem Untergang nahe Kunst. (††)

Wie weit die alten Hetrusker die Kunst des Mahlens getrieben haben, läßt sich nicht sagen. Aus den Hetruskischen Geschirren, die noch häufig gefunden werden, sieht man, daß sie gute Zeichner gewesen. Denn man findet da Figuren von schönen Verhältnissen, einer sehr guten und dabey nachdrüklichen Zeichnung; aber über das Colorit der Mahler dieser Nation sind wir in völliger Ungewißheit.

Unter den späthern Kaysern kam die Mahlerey in Abnahm und wurd so barbarisch, als die Sitten. Es blieben zwar in Rom, und noch mehr in Griechenland und in Constantinopel Mahler genug übrig; aber die wahre Kunst war größtentheils verschwunden, und blieb viel Jahrhunderte durch in dem Zustand der Niedrigkeit. Merkwürdig ist indessen, daß außer der Bildschnizerey eine Art auf Holz zu mahlen, die dem Wind und Wetter wiederstund, wie die encaustische Mahlerey, in den mittlern Zeiten selbst bey den Pommerschen Wenden angetroffen worden. (†††) Auch finde ich in der Beschreibung der öffentlichen Gemählde in Venedig, daß im Jahr 1071 in der Marcuskirche mosaische Gemählde nach Cartons, welche aus Constantinopel gekommen, verfertiget worden. Ueberhaupt ist anzumerken, daß die Mahlerey durch alle Jahrhunderte der so genannten mittlern Zeiten immer getrieben worden. Aber der Geschmak und das Hohe der Kunst fehlten ihr, bis beydes gegen Ende des XV Jahrhunderts wieder zu keimen anfieng. Man hat wenig auf die Nachrichten zu achten, die uns die Welschen Schriftsteller von Wiederauflebung der Mahlerey im XIII und XIV Jahrhundert geben. Denn Mahler dergleichen ihr **Giotto** und **Cimabue** waren, hatte es auch seit dem Verfall der Kunst in allen Jahrhunderten, und in allen gesitteten Ländern von Europa gegeben; daher können gedachte Männer keine Epoche ausmachen. Die ersten wahren Mahler der neuern Zeit, bey denen die eigentliche Wiederherstellung der Kunst anfängt, sind **Leonhardo da Vinci** und **Michel Angelo**, auf die aber **Titian**, **Corregio** und **Raphael** bald folgten. Nur verdienet die Epoche der Erfindung der Mahlerey in Oelfarben noch bemerkt zu werden. (*)

Sonderbar ist es, daß die größten Mahler der neuern Zeit, Vinci, Angelo, Corregio, Titian, Raphael, alle zugleich, zur Zeit der eigentlichen Wiederherstellung der Kunst am Ende des XV und Anfange des XVI Jahrhunderts gelebt haben. Wie sehr seit dem verschiedene europäische Nationen gleichsam um die Wette sich beeyfert haben diese Kunst in die Höhe zu bringen, braucht hier nicht wiederholt zu werden, da wir hievon in den Artikeln über die verschiedenen Schulen, so weit die Absicht dieses Werks es erfodert, gesprochen haben. (*) Man kann sagen, daß die neuern alle Theile der Kunst auf einen hohen Grad, einige aber auf den höchsten, der möglich ist, gebracht haben. Das einzige was ihr noch fehlet, ist eine mehrere Vollkommenheit in der Anwendung, wovon weiter oben bereits verschiedenes erinnert worden.

(*) S. Oelfarben,

(*) S. Schulen.

Nur noch eine Anmerkung, womit wir diesen Artikel beschließen wollen. Die Mahlerey gefällt hauptsächlich durch drey Dinge: 1. Durch den lebhaften Ausdruk leidenschaftlicher Empfindungen und großer Charaktere: darin war **Raphael** der erste Meister und nach ihm besonders in Charakteren **Hannibal Caracci**. 2. Durch Schönheit und Annehmlichkeit in Formen, Farben, Licht und Schatten; worin Corregio der erste Meister ist. 3. Durch Wahrheit der Vorstellungen: hierin muß Titian für den ersten Meister gehalten werden; nach ihm aber hat die holländische Schule in diesem Punkt den größten Verdienst. Will man noch die Mannigfaltigkeit eines angenehmen Inhalts dazu rechnen, so haben vielleicht die französischen Mahler hierin das meiste gethan.

Mahlerey.

(Redende Künste; Musik.)

Man kann nicht nur für das Aug allein, sondern auch blos für die Einbildungskraft und sogar für das

(†) Man sehe hievon Junium im Catalogo Pict.

(††) Hactenus dictum sit de dignitate artis morientis. L. XXXV. c. 5.

(†††) Nachricht hievon giebt der im Art. Künste in der Anmerkung S. 618. angezogene Schriftsteller.

das Ohr mahlen. Jenes thun die Dichter; dieses die Tonsezer. Der Dichter kann sichtbare Gegenstände so schildern, daß wir sie, wie ein Gemählde vor uns zu haben glauben. Aber von dieser Mahlerey ist bereits anderswo besonders gesprochen worden. (*) Die Mahlereyen der Musik, in welche sich einige Tonsezer sehr unzeitig verliebt zu haben scheinen, fodern hier noch ein paar Anmerkungen, ob wir gleich die Sache auch schon in einem besondern Artikel berührt haben. (*) Der eigentlich für die Musik dienliche Stoff ist leidenschaftliche Empfindung. (*) Doch geht es auch wol an, daß sie bloße Charakter schildert, in so fern diese sich in Ton und Bewegung zeigen, daher viele Tanzmelodien im Grunde nichts anders, als solche Schilderungen der Charaktere enthalten. Ganz einzele Charaktere von besondern Menschen haben einige französische Tonsezer, besonders **Couperin**, geschildert, und nach ihm hat **Hr. C. P. E. Bach** kleine Clavierstüke herausgegeben, durch die er verschiedene Charaktere seiner Freunde und Bekannten ziemlich glüklich ausgedrukt hat. Es geht auch an Mahlereyen aus der leblosen Natur in Musik zu bringen: nicht nur solche die in der Natur selbst sich dem Gehör einprägen, wie der Donner oder der Sturm, sondern auch die, welche das Gemüthe durch bestimmte Empfindungen rühren, wie die Lieblichkeit einer stillen ländlichen Scene, wenn nur die Musik die Poesie zur Begleiterin hat, die uns das Gemähld, dessen Würkung wir durch das Gehör empfinden, zugleich der Einbildungskraft vorstellt.

(*) S. Gemähld. S. 452.

(*) S. Gemähld. S. 455.

(*) S. Musik. Gesang

Aber Mahlereyen, die der Dichter beyläufig nicht um Empfindung zu erregen, sondern als Vergleichungen, um den Gedanken mehr Licht zu geben, angebracht hat, wie gar ofte in den sogenannten Arien geschieht, auch durch Musik auszudruken; selbst da, wo der Eindruk derselben, dem wahren, durch das ganze Stük herrschenden Ausdruk schadet, ist eine Sache, die sich kein verständiger Tonsezer sollte einfallen lassen. Der Dichter erinnert sich ofte in der angenehmesten Gemüthslage eines Sturms, der ihn ehedem beunruhiget hat, und thut seiner Erwähnung: aber unsinnig ist es, wenn der Tonsezer bey dieser Erwähnung mit seinen Tönen stürmet.

Eben so unbesonnen ist es, wenn auch bey andern Gelegenheiten der Tonsezer uns körperliche Gegenstände mahlt, die mit den Empfindungen gar keine Gemeinschaft haben; so wie man bisweilen sieht, daß mitten in einem empfindungsvollen Stük, blos um die Kunst und des Sängers Fertigkeit zu zeigen, das Gurgeln der Nachtigall, oder das Geheul einer Nachteule geschildert, und dadurch die Empfindung völlig zernichtet wird.

Der Tonsezer muß sich schlechterdings dergleichen Kindereyen enthalten, es sey denn, da wo er wirklich poßirlich seyn muß; er muß bedenken, daß die Musik weder für den Verstand, noch für die Einbildungskraft, sondern blos für das Herz arbeitet.

Manier.

(Zeichnende Künste.)

Das jedem Mahler eigene Verfahren bey Bearbeitung seines Werks kann überhaupt mit dem Namen seiner Manier belegt werden. Wie jeder Mensch im Schreiben seine ihm eigene Art hat, die Züge der Buchstaben zu bilden, und an einander zu hängen, wodurch seine Handschrift von andern unterschieden wird, so hat auch jeder zeichnende Künstler, seine Manier im Zeichnen und in andern zur Bearbeitung gehörigen Dingen, wodurch geübte Kenner, das was von seiner Hand ist, mit eben der Gewißheit erkennen, als man die Handschriften kennet.

Man hat aber dem Worte noch eine besondere Bedeutung gegeben, und braucht es um ein Verfahren in der Bearbeitung auszudruken, das etwas unnatürliches und dem reinen Geschmak der Natur entgegenstehendes an sich hat. Wenn man von einem Gemählde sagt; es sey Manier darin, so will man damit sagen, es habe etwas gegen die Vollkommenheit der Nachahmung streitendes. Eigentlich sollte man bey jedem vollkommenen Werke der Kunst nichts, als die Natur, nämlich die vorgestellten Gegenstände sehen, ohne dabey den Künstler, oder sein Verfahren gewahr zu werden. (*) Bey Gemählden, die **Maniert** sind, wird man sogleich eine besondere Behandlung, einen besondern Geschmak des Künstlers gewahr, die von der Betrachtung des Gegenstandes abführen, und die Aufmerksamkeit blos auf die Kunst lenken. Darum ist die Manier schon in so fern etwas unvollkommenes: sie wird es aber noch viel mehr, wenn der Künstler eine gewisse Behandlung, die er sich angewöhnt hat, auch bey solchen Arbeiten anbringet, wo sie sich nicht schiket. So hat **Claude Melan** Köpfe und Statuen nach der Manier in Kupfer gestochen, daß ein ganzes Werk aus einem einzigen von einem Punkt aus als eine

(*) S. Kunst.

eine Schnekenlinie in die Ründe herumlaufenden Strich besteht, der an dunkelen Stellen kernhafter und an hellen feiner ist. Die Manier ist nicht nur zu Figuren unnatürlich, sondern giebt dem Kupferstich etwas blendendes, wobey ein empfindliches Aug Schwindel bekommt. Eben so schlecht ist die Manier des Venedischen Kupferstechers Pitteri, der seine Köpfe durch lauter gerade und parallel an einander herunterlaufenden Striche macht. Von dergleichen unnatürlichen Behandlungen ist insgemein die Rede, wenn man von einem Künstler, besonders von Mahlern sagt; sie seyen manieret.

Wiewol man den Ausdruk gemeiniglich blos von der Behandlung braucht, so giebt es doch Künstler, die schlechte Manieren in der Wahl der Materie, oder in der Zusammensezung, oder in der Zeichnung und auch in der Führung des Pensels haben. So haben David Teiniers, Ostade, Brauer und andre, ihre Manieren in der Wahl der Materie; Paul aus Verona seine Manier in den zu langen Verhältnissen seiner Figuren. So giebt es Mahler, die nur wenige ihnen geläufige Formen haben, die sie überall anbringen. Die alten Männer, die Jünglinge, die Kinder, die sie mahlen, haben in allen ihren Gemählden, jede Art immer dieselbe Gesichtsbildung, Stellung und dieselben Verhältnisse, so verschieden auch ihre Charaktere, nach dem Inhalt der Stüke seyn sollten. So haben einige Mahler nur einen einzigen Ton ihrer Farben, der streng, oder lieblich, finster oder glänzend ist; der Inhalt sey von welcher Art er wolle.

Diesen manierten Künstlern fehlet es an der Beugsamkeit des Genies jeden Gegenstand nach der ihm eigenen Art darzustellen; sie zwingen alles, in die ihnen allein geläufigen Formen und Farben; und dadurch werden sie unnatürlich, gezwungen, und auch in der größten Mannigfaltigkeit ihrer Werke, einförmig und langweilig.

Darum sollte der Künstler große Sorgfalt anwenden, sich vor der Manier zu verwahren. Hierzu gehört freylich ein fruchtbares Genie, das für jeden besondern Fall, die eigentlichsten Mittel, zum Zwek zu gelangen, zu erfinden vermag. Nirgend lernet man das Genie des Künstlers besser kennen, als wo er Gegenstände von verschiedener Natur zu behandeln hat. Weiß er sich in diese Verschiedenheit zu finden, und jedem Ding auch in zufälligen Sachen, seinen natürlichen Charakter zu geben, so ist er ein Mann von fruchtbarem und gelenkigen Genie; aber sehr eingeschränkt ist dasselbe, wenn er Dinge von verschiedener Art, in seine Manier zwinget, und es macht wie Prokrust, von dem die Fabel sagt, daß er denen Gästen die länger waren, als sein Bett, etwas von den Beinen abgehauen. Jenes fruchtbare Genie, sieht man an Homer und Horaz sehr deutlich, da beyde Zeichnung und Farben immer sehr genau nach Inhalt abändern, da man beym Ovidius beynahe immer dieselbe kleine, spielerische Manier gewahr wird, es sey daß er große, oder kleine Gegenstände behandle.

Die Manier kann sich in jedem besondern Theil des Werks finden, in der Anordnung, in der Zeichnung, im Colorit, und in der Behandlung; und zeiget sich auch würklich, wenn der Künstler in einem dieser Theile mehr das thut, dessen er gewohnt ist, als das, was die besondere Natur und Art seines Gegenstandes erfodert. Es giebt Baumeister, deren Hauptgeschmak so ganz auf Zierlichkeit und Anmuthigkeit geht, daß sie diesen Charakter auch in einem zu bloßen Gefängnis bestimmten Gebäude anbringen würden; und wir haben Beyspiele, da ein Dichter auch in einem Trinklied den feyerlichen und erhabenen Ton, der seine Manier ist, beybehält.

Man sagt von einem Künstler, er habe eine große Manier, wenn er sich begnüget das, was wesentlich zur Darstellung des Gegenstandes gehört in der höchsten Richtigkeit und Kraft in das Werk zu bringen, ohne den größten Fleis auf weniger wesentliche Theile anzuwenden: die kleine Manier liegt hauptsächlich darin, daß auf diese unwesentliche Theile große Sorgfalt gewendet wird, wodurch geschiehet, daß man bey dem Werke weit mehr den Künstler, seinen Fleis, und seine auch auf Kleinigkeiten gehende, beynahe ängstliche Sorgfalt, als die Kraft des Gegenstandes selbst empfindet. So ist in der Ausführung unser deutsche Mahler Denner, der in seinen Köpfen kein Haar im Barte übersehen hat, ohne es besonders anzuzeigen, und selbst der Ritter van der Werff, der, wie es scheinet, sich ein Gewissen würde daraus gemacht haben, einen Penselstrich in seinen Gemählden sehen zu lassen. Diese kleine Manier ist das, vor dem der Künstler sich am meisten hüten sollte; weil es dem Werk allen Nachdruk benihmt. Wenn wir einen Dichter sehen, der die einzelen Buchstaben der Worte, die er braucht, mit

solchem mühesamen Bestreben aussucht, daß er darüber die Gedanken selbst aus der Acht lässet, oder wenn wir einen Tonspieler hören, der die feinesten Manieren überall mit solchem Fleis anbringet, daß er den wahren Ausdruk darüber vergißt; so entgeht uns über allen diesen Kleinigkeiten die Aufmerksamkeit, die wir auf die Sachen wenden sollten.

Am schlimmesten ist es, wenn eine solche kleine Manier in einem ganzen Zweyg der schönen Künste unter einem Volke herrschend wird, wie es in der Beredsamkeit unter den spähtern Griechen geschehen ist, da jeder auch unbedeutender Gedanken wizig und mit einer feinen Wendung mußte gesagt werden. Viele der neuern französischen Schriftsteller haben diese kleine Manier angenommen, und mehr als ein deutscher sucht ihnen hierin gleich zu werden.

Möchte sich jeder Künstler zur Maxime machen, seinen Gegenstand blos nach dem innerlichen Werth zu beurtheilen, und das, was ihn darin rühret, auf eine Art darzustellen, die ihn versichert, daß er auch auf andere dieselbe Würkung thun müsse.

Manieren.
(Musik.)

So nennet man die Verziehrungen, welche Sänger und Spieler auf gewissen Tönen anbringen, um dieselben von den andern blos schlechtweg angegebenen Tönen zu unterscheiden; dergleichen die Triller, die Vorschläge, die Schleifer und andere Ausziehrungen mehr sind. Sie geben den Tönen, worauf sie angebracht werden, mehr Nachdruk, oder mehr Annehmlichkeit, zeichnen sie vor den andern aus und bringen überhaupt Mannigfaltigkeit und gewisser maaßen Licht und Schatten in den Gesang. Sie sind nicht als etwas blos künstliches anzusehen: denn die Empfindung selbst giebt sie oft an die Hand, da selbst in der gemeinen Rede die Fülle der Empfindung gar oft eine Abänderung des Tones und eine Verweilung auf nachdrüklichen Sylben hervorbringet, die den Manieren in dem Gesang ähnlich sind. Besonders haben zärtliche Empfindungen dieses an sich, daß sie Accente von mancherley Art auf die Töne legen, auf denen die Leidenschaft vorzüglich stark ist. Dieses hat unstreitig die verschiedenen Manieren im Gesang hervorgebracht.

Hieraus folget aber, daß der Sänger sie nicht willkührlich und wo es ihm einfällt geschikt zu thun, sondern nur da, wo die Empfindung es erfodert, anbringen könne. Es ist nicht genug, daß man alle Manieren auf das zierlichste und nachdrüklichste zu machen wisse; die Hauptsache besteht in der verständigen Anbringung derselben; sie sollen nicht dienen das Ohr zu kizeln, oder die Geschiklichkeit des Sängers und Spielers zu zeigen, sondern die Empfindung zu heben. Unverständige Spieler bringen sie überall an und erweken nur Ueberdruß dadurch; ja es geschiehet bisweilen, daß man den natürlichen Lauf des Gesanges vor den häufigen Manieren nicht mehr bemerken kann. Es zeiget eine große Verderbnis des Geschmaks an, daß man im Gesang überall die Fertigkeit und Beugsamkeit der Kehle der Sänger bewundern will. Dieses hat den großen Mißbrauch der überhäuften Manieren eingeführt und viele Sänger desto nachläßiger gemacht auf den wahren Nachdruk des Gesanges zu denken.

Einige Manieren sind so wesentlich, daß die Tonsezer sie auf den Stellen, wo sie angebracht werden sollen, vorschreiben; andre werden der Willkühr der Sänger überlassen. Die wesentlichsten Manieren sind die Triller, die Vorschläge und einige damit verwandte Verziehrungen, davon an ihren Orten besonders gesprochen wird. (*) Ueber alle Manieren und deren Gebrauch und Mißbrauch findet man sehr gründlichen Unterricht in Agricolas Uebersezung der Anleitung zur Singkunst des Tosi im zweyten und dritten Hauptstück.

(*) S. Triller. Vorschlag.

Mannigfaltigkeit.
(Schöne Künste.)

Die Abwechslung in den Vorstellungen und Empfindungen scheinet ein natürliches Bedürfnis des zu einiger Entwiklung der Vernunft gekommenen Menschen zu seyn. So angenehm auch gewisse Dinge sind, so wird man durch deren anhaltenden, oder gar zu ofte wiederholten Genuß erst gleichgültig dafür; bald aber wird man ihrer überdrüßig. Nur die öftere Abwechslung, das ist die Mannigfaltigkeit der Gegenstände, die den Geist, oder das Gemüth beschäftigen, unterhält die Lust, die man daran hat. Der Grund dieses natürlichen Hanges ist leicht zu entdeken: er liegt in der innern Thätigkeit des Geistes; aber er zeiget sich erst nachdem der Mensch zu einigem Nachdenken über sich selbst gekommen ist und das Vergnügen würksam zu seyn, ofte genossen hat. Halb wilde Völker, wie diejenigen

gen Americaner, die nicht über drey zählen (*), können einen ganzen Tag Gedankenlos sizen und auf ihren Pfeifen denselben Ton tausendmal wiederholen, ohne Langeweile zu fühlen.

(*) S. Condamines Reise längst dem Amazonenfluß.

Dieser Hang zur Abwechslung trägt sehr viel zur allmähligen Vervollkommnung des Menschen bey; denn sie unterhält und vermehret seine Thätigkeit und verursachet eine tägliche Vermehrung seiner Vorstellungen, die eigentlich den wahren innern Reichthum des Menschen ausmachen. Ob gleich die Liebe des Mannigfaltigen aus der innern Würksamkeit entstehet, so wird im Gegentheil diese durch jene wieder verstärkt. Je mehr man die Lust abgewechselter und mannigfaltiger Vorstellungen genossen hat, je stärker wird das Bedürfnis folglich das Bestreben die Anzahl derselben zu vermehren. Daher kommt es, daß der Mensch allmählig jedes innere und äußere natürliche Vermögen, jede Fähigkeit brauchen lernt; daß er sich allmählig dem Zustande der Vollkommenheit nähert, um alles zu werden, dessen er fähig ist.

Da die Werke der schönen Künste nothwendig unterhaltend seyn, und in allen Theilen der Vorstellungskraft neuen Reiz geben müssen (*); so muß in der Menge der Dinge, die jedes Werk uns darbiethet, auch eine hinreichende Mannigfaltigkeit seyn. Alle Künstler von Genie haben sie in ihren Werken gezeiget, jeder nach dem Maaße der Fruchtbarkeit seines Genies. In der Ilias ist des Streitens unendlich viel und immer abgewechselt; die Helden, deren besonders Meldung geschieht, sind kaum zu zählen; aber jeder ist genau und in allem, was zum Charakter gehört, von jedem andern verschieden.

(*) S. Werke der Kunst.

Die Mannigfaltigkeit aber, die gefallen soll, muß sich in Gegenständen finden, die eine natürliche Verbindung unter sich haben. Es ist eben so verdrießlich jede Minute des Tages eine neue, mit der vorhergehenden nicht verbundene Beschäftigung zu haben, als jede Minute dasselbe zu wiederholen. Eine beträchtliche Sammlung einzeler unter sich gar nicht zusammenhangender Gedanken, deren jeder schön und wichtig wäre, würde ein Buch von großer Mannigfaltigkeit des Inhalts ausmachen, das Niemand lesen könnte. Darum muß ein Faden seyn, an dem die Menge der verschiedenen Dinge so aufgezogen sind, daß, nicht eine willkührliche Zusammensezung, sondern eine natürliche Verbindung unter ihnen sey. Das Mannigfaltige muß als die immer abgeänderte Würkung einer einzigen Ursache, oder als verschiedene Kräfte, die auf einen einzigen Gegenstand würken, oder, als Dinge von einer Art, deren jedes durch seine besondere Schattirung ausgezeichnet ist, erscheinen. Je genauer die Dinge bey ihrer Mannigfaltigkeit zusammenhangen, je feiner ist das Vergnügen, das sie verursachet.

Diese Mannigfaltigkeit muß überall wo vieles vorkommt beobachtet werden. Der gute Historienmahler läßt uns nicht nur Personen von verschiedenen Gesichtsbildungen sehen; auch in ihren Stellungen, in den Verhältnissen ihrer Gliedmaaßen, in ihren Kleidungen, beobachtet er eine gefällige Abwechslung. Der Dichter begnüget sich nicht an der Mannigfaltigkeit der Gedanken, er beobachtet sie auch im Ausdruk, in der Wendung, in dem Rhythmus, dem Ton und andern Dingen. Der Tonsezer sorget nicht blos für die gefällige Abwechslung des Tones, auch die Harmonien auf ähnlichen Stellen, und die Folge der Töne werden verschieden.

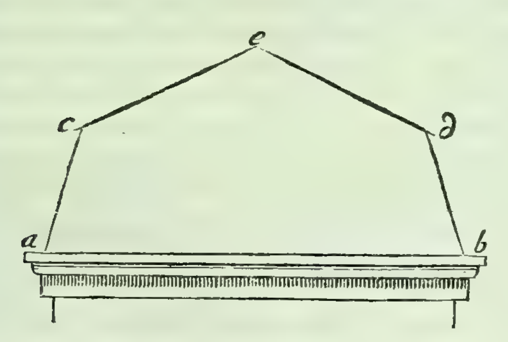
Es denke kein Künstler ohne Genie, wenn er von Mannigfaltigkeit sprechen höret, daß es dabey auf eine Zusammenraffung vielerley Gedanken und Bilder ankomme. Die Menge und Verschiedenheit der Sachen so zu finden und zu wählen, daß jede zum Zwek dienet, und am rechten Orte steht; daß die Menge nicht nur keine Verwirrung mache, sondern als ein Ganzes, dem nichts kann benommen werden, erscheine, erfodert wahres Genie und einen sichern Geschmak. In den Werken der Künstler, denen diese beyden Eigenschaften fehlen, wird man entweder Armuth an Gedanken, oder eine unschikliche Zusammenhäufung solcher Vorstellungen, die sich nicht zu einander schiken, antreffen. So sieht man in den Werken einiger Tonsezer, entweder, daß sie durch ein ganzes Stük denselben Gedanken, immer in andern Tönen wiederholen, daß die ganze Harmonie auf zwey oder drey Accorden beruhet; oder im Gegentheil, daß sie eine Menge einzeler, sich gar nicht zusammenpassender Gedanken hinter einander hören lassen. Nur der Tonsezer, der das zu seiner Kunst nöthige Genie hat, weiß den Hauptgedanken in mannigfaltiger Gestalt, durch abgeänderte Harmonien unterstüzt, vorzutragen, und ihn durch mehrere ihm untergeordnete, aber genau damit zusammenhangende Gedanken, so zu verändern, daß das Gehör von Anfang bis zum Ende beständig gereizt wird.

Es ist vorher angemerkt worden, daß der Mangel an Mannigfaltigkeit Armuth des Genies verräth. Könnte nicht hieraus in gewissen Fällen eine Regel zur Beurtheilung des Genies einer ganzen Nation gezogen werden? Würde man z. B. nicht schließen können, daß die Nation, bey der gewisse Werke der Kunst durchaus immer einerley Form haben, wie wenn alle Wohnhäuser nach einerley Muster aufgeführet; alle Comödien nach einerley Plan eingerichtet; alle Oden in einem Ton angestimmt, und nach einer Regel ausgeführt wären u. d. gl. daß dieser Nation das Genie zur Baukunst, zur Comödie, zur Ode noch fehlet?

Mansarde.

(Baukunst.)

Eine besondere Art der Dächer, die von ihrem Erfinder, dem französischen Baumeister Mansard, ihren Namen bekommen hat. In Deutschland werden sie auch gebrochene Dächer genennt; weil jede Seite des Daches, an statt eine einzige Fläche auszumachen, wie sonst gewöhnlich geschieht, gebrochen und in zwey Flächen von ungleicher Neigung gegen die Horizontalfläche getheilet wird.



Die Figur stellt den Durchschnitt eines solchen Daches vor. Die Baumeister geben den Theilen desselben nicht immer einerley Verhältnis. In Frankreich ist folgende durchgehends angenommen. Ueber die ganze Tiefe des Hauses ab wird ein halber Zirkel beschrieben, dessen Umfang in fünf gleiche Theile getheilt wird. Die beyden untersten Theile ac und bd bestimmen die Lage und Höhe des Daches unter dem Bruch; der übrige aus drey fünftheil bestehende Bogen wird in e in zwey gleiche Theile getheilt; alsdenn bestimmen die Sehnen ce, de, die Lage und Größe des Daches über dem Bruch. An dem Bruche selbst läßt man ein hölzern Gesims herum laufen.

Die gebrochenen Dächer verstatten die Bequemlichkeit, daß der Boden zwischen ab und cd zu räumlichen Dachstuben kann gebraucht werden. Wo man aber den Boden hiezu gar nicht benöthiget ist, thut man besser, anstatt der Mansarde, ein einfaches Dach zu machen. Denn wo die Dachfenster der Mansarden nicht mit ausnehmender Aufmerksamkeit gemacht und nicht mit dem besten Blech, oder gar mit Kupfer an das Dach verbunden werden, da dringet der Regen durch und verursachet allmählig die Fäulung der Sparren.

Marsch.

(Musik.)

Ein kleines Tonstük, das unter festlichen Aufzügen vornehmlich unter den Zügen der Kriegesvölker auf Blasinstrumenten gespielt wird. Der Zwek desselben ist ohne Zweifel diejenigen, die den Zug machen aufzumuntern und ihnen auch die Beschwerlichkeit desselben zu erleichtern. Man hat, vermuthlich schon vor der Erfindung der Musik bemerket, daß abgemessene Töne, auch in so fern sie ein bloßes Geräusch ausmachen, viel Kraft haben, die Kräfte des Körpers bey beschwerlichen Arbeiten zu unterstüzen und die Ermüdung aufzuhalten. Daher finden wir vielfältig in allen Geschichten, daß große Arbeiten, die man in der Geschwindigkeit wollte verrichten lassen, unter dem Schall der Trompeten und andrer klingenden Instrumente verrichtet worden. Als Lysander die lange Mauer bey Athen niederreissen ließ, mußten alle Spielleuthe seines Kriegesheeres zusammen kommen, um währender Arbeit auf Flöten und andern Instrumenten zu blasen. (*) Chardin sagt in seiner Reise nach Persien, daß die morgenländischen Völker keine schweere Last heben können, wenn nicht ein Geräusche dabey gemacht wird. Vielleicht wollen einige alte Nachrichten von Aufbauen und vom Einstürzen ganzer Stadtmauern durch die Kraft der Musik, nichts anders sagen, als daß die Arbeit der Menschen durch die Musik unterstüzt, mit unglaublicher Geschwindigkeit verrichtet worden sey. Was wir noch izt bisweilen an dem Schiffvolk, welches schweer beladene Kähne gegen den Strohm der Flüße ziehet, sehen, daß es sich diese mühesame Arbeit durch Singen erleichtert,

(*) Plutarchus im Lysander.

wobey die Schritte zugleich den Takt schlagen, hat auch schon Ovidius gesehen.

Hoc est, cur —
Cantet et innitens limosæ pronus arenæ
Adverso tardam qui trahit amne ratem,
Quique refert pariter lentos ad pectora remos,
In numerum pulsa brachia versat aqua. (*)

(*) Trist. L. IV. 1.

Aus diesen Beobachtungen läßt sich begreifen, warum die Züge der Kriegsvölker und andre noch beschwerlichere Unternehmungen derselben fast bey allen Völkern mit Musik begleitet werden. Wir werden an einem andern Orte Gelegenheit haben, hierüber einige Betrachtungen anzustellen, (*) und uns hier blos auf den Marsch einschränken.

(*) S. Musik.

Man siehet aus dem was hier angemerkt worden, daß er allerdings die Beschwerlichkeit des Marschirens erleichtern, zugleich aber auch den kriegerischen Muth unterstüzen könne. Zu dem Ende aber muß der Tonsezer darauf denken, daß der Gesang und Gang des Marsches munter, muthig und kühn sey; nur wild, oder ungestühm därf er nicht seyn. Man wählet allezeit die harten Tonarten dazu, und gemeiniglich B, C, D, oder b E dur, wegen der Trompeten. Punktirte Noten, als [Notenbeispiel], schiken sich gut dazu, weil sie etwas ermunterndes haben. Man sezet sie in $\frac{4}{4}$ Takt und kann im Aufschlag oder Niederschlag anfangen. Die Bewegung ist immer pathetisch, geschwinder, oder langsamer, nachdem der Zug schnell oder langsam gehen soll; denn auf jeden Takt fallen zwey Schritte, oder, einer, wenn der Alla Breve Takt gewählt worden.

Der Gang muß einförmig, wol abgemessen und leicht fühlbar seyn. Das ganze Stük besteht insgemein aus zwey Theilen, davon der erste acht, der andre zwölf, oder wenn etwa in diesem Theil eine Ausweichung in die kleine Sexte des Haupttones geschieht, welches in Ansehung der Trompeten und Waldhörner angehet, mehr Takte hat. Die Einschnitte sind der Faßlichkeit halber bald von einem Takte, bald mit grössern von zwey Takten untermenget. Dabey aber ist wol zu beobachten, daß die Einer paarweis auf einander folgen, damit der Rhythmus gerade bleibe. Von vier zu vier Takten muß der Einschnitt am fühlbaresten seyn.

Bey Märschen für die Reuterey, wo die Schritte nicht können angedeutet werden, ist auch diese genaue Abmessung der Einschnitte nicht nöthig; aber man sucht vornehmlich das muthige und trozige, als den wesentlichen Charakter solcher Stüke darin auf das vollkommenste zu erreichen.

Es giebt auch andre, nicht kriegerische Märsche die bey festlichen Aufzügen, dergleichen die verschiedenen Handwerksgesellschaften bisweilen anstellen, gebraucht werden, wobey es nicht nöthig ist, die gegebenen Regeln so genau zu beobachten. Sie können in allerley Takarten gesezt werden; nur muß der Ausdruk immer lebhaft und munter seyn.

Rousseau hat richtig angemerkt, daß man aus den Märschen noch lange nicht alle Vortheile ziehet, die man daraus ziehen könnte, wenn man für jede Gelegenheit, da sie gebraucht werden, in dem besondern Geist, den sie erfodert den Marsch sezen würde.

Maschine.

(Epische und dramatische Dichtkunst)

Durch dieses Wort bezeichnet man die ganz unnatürlichen Mittel einen Knoten der Handlung in epischen und dramatischen Gedichten aufzulösen, dergleichen Wunderwerke, Erscheinungen der Götter, völlig außerordentliche, aus Noth von dem Poeten erdichtete Vorfälle, und andre Dinge sind, wodurch der Knoten mehr zerschnitten, als aufgelößt wird. Bisweilen dähnet man die Bedeutung auch noch auf andere der Handlung willkürlich eingemischte und blos in den Bedürfnis des Dichters gegründete Wesen, oder Vorfälle, aus; wie wenn Voltaire in der Henriade die Zwietracht, oder wenn man andre allegorische Wesen zu großen Veränderungen in die Handlung einführet. Aber eigentlich und ursprünglich bedeutet das Wort jene unnatürliche Auflösung des Knotens, und ist daher entstanden, daß die Alten die Erscheinung der Götter in den dramatischen Vorstellungen durch künstliche Maschinen veranstaltet haben, daher das Sprüchwort Deus ex Machina entstanden ist.

Die gesunde Critik verwirft diese Maschinen als Erfindungen, die der Absicht des epischen und dramatischen Gedichtes gerad entgegen sind. Beyde sollen uns durch wahrhafte, nämlich in der Natur gegründete Beyspiele zeigen, was für glüklichen, oder unglüklichen Ausgang große Unternehmungen haben, was für wichtige Veränderungen in den Zustand einzeler Menschen, oder ganzer Gesellschaften durch große Tugenden, oder Laster, oder durch Leiden-

denschaften bewürkt werden. Das völlig Außerordentliche aber, das nie zur Regel dienen kann, ist zu dieser Absicht nicht tüchtig, und folglich zu verwerfen. Es giebt in dem menschlichen Leben Lagen der Sachen, da jederman höchst begierig wird zu sehen, was für einen Ausgang die Sachen haben werden. Die Erwartung wird aber nicht befriediget, wenn er nicht natürlich ist, oder nicht durch die in den handelnden Personen liegende Kräfte bewürkt wird.

Darum sollten die Dichter nicht einmal völlig zufällige Ursachen, ob sie gleich historisch wahr sind, zur Bewürkung des Ausganges brauchen; denn sie erfüllen unsre Erwartung eben so wenig, als die Maschienen. Wenn wir eine durch vielerley Unglüksfälle in Armuth gerathene Familie in einer höchst bedenklichen Lage sähen, die sich izt bald entwikeln müßte; so würden wir in unsrer Erwartung wegen des Ausganges der Sachen uns sehr betrogen finden, wenn sie von ungefehr einen in der Erde verborgen gewesenen Schaz fände, der sogleich ihrer Verlegenheit ein Ende machte. Ein solcher Ausgang wäre weder für die Kenntnis des Menschen, noch für den Gebrauch des Lebens lehrreich. Darum sagt Aristoteles, der Dichter habe mehr darauf zu sehen, ob die Sachen wahrscheinlich, als ob sie wahr seyen.

Aus diesem Grunde können wir auch mancherley Ursachen der Verwiklung und der Auflösung, die wir in alten Comödien finden, dergleichen die mancherley Vorfälle sind, die in der ehemals gewöhnlichen Wegsezung neugebohrner Kinder, oder in der Sclaverey ihren Grund hatten, nicht brauchen; weil sie izt bloße Maschienen wären, da sie in Athen oder Rom natürlich gewesen.

Masken.

(Schauspiel; Baukunst.)

Die Masken, deren sich die Alten in Schauspielen bedient haben, und die bisweilen noch in Balleten gebraucht werden, sind von Pappe, oder einer andern leichten Materie gemachte Gesichter, oder ganze hole Köpfe, die man über die natürlichen Gesichter legt, entweder um unerkannt zu bleiben, oder eine beliebige zum Zwek des Schauspieles dienliche Gestalt anzunehmen. Es gehört nicht zu unserm Zwek ausführlich von den Masken der Alten zu sprechen, da ihr Gebrauch völlig abgekommen ist. Wer darüber nähern Unterricht verlanget, kann Bergers Abhandlung de personis s. larvis, und die von Picard nach alten Zeichnungen gestochenen Masken in Daciers Terenz, zurathe ziehen. Gegenwärtig werden bisweilen zu den niedrig comischen Balleten noch Masken gebraucht, wo poßirliche Gesichtsbildungen und Carricaturen zum Inhalt der Stüke nothwendig sind. Wenn sie geistreich ausgedacht sind, so thun sie zur Belustigung ihre gute Würkung. Würklich überraschend und seltsam sind die Masken, die über den ganzen Leib gehängt werden, wodurch Tänzer von gewöhnlicher Statur in Zwerge verwandelt werden.

In der Baukunst werden Menschenköpfe, die an Schlußsteinen der Bogen ausgehauen werden, von den Italiänern Mascaroni, im Deutschen Masken oder Larven genennt. Diese Zierrath hat, wie alle andern Zierrathen der Baukunst ihren Ursprung in der Nachahmung einer alten Gewohnheit. Man findet nämlich, daß bey verschiedenen barbarischen Völkern, wie bey den alten Galliern, diejenigen, welche einen Feind in der Schlacht erlegt, dessen Kopf hernach oben an ihren Hausthüren, als ein Siegeszeichen angenagelt haben. Wie also die Schädel der Opferthiere in den dorischen Fries aufgenommen worden, (*) so sind auch die Masken entstanden, und auf eine ganz ähnliche Weise die Trophäen von eroberten und an den Häusern der Eroberer aufgehängten Waffen.

(*) S. Dorisch.

Es ist angenehm zu sehen, wie das menschliche Genie zu allen Zeiten und in allen Ländern sich auf eine ähnliche Weise äußert. Alle wesentliche Zierrathen der griechischen Baukunst sind aus Nachahmung gewisser, bey den noch rohen Hütten, die älter, als die schöne Baukunst sind, natürlicher Weise vorhandenen Theilen, entstanden. (*) Ich habe in nordischen Seestädten eine gothische Zierrath an alten, nach damaliger Art prächtigen Gebäuden gesehen, die gerade auf eine ähnliche Weise entstanden ist. Die Gebäude sind von gehauenen Sandsteinen aufgeführt, an der Mauer unter den Fenstern sind diese Steine sehr sauber so ausgehauen, daß sie einen von Weiden geflochtenen Zaun vorstellen. Ohne Zweifel haben die nordischen Völker ihre Hütten ehedem so gebaut, daß sie den offenen Raum zwischen den dazu aufgerichteten Pfeilern mit einem Zaungeflechte von Weiden ausfüllten. Also hat der longobardische, oder wendische Baumeister seine

(*) S. Gebälke.

Zier=

Zierrathen gerade auf die Art erfunden, wie der Griechische die seinigen. Ich kann noch ein anderes Beyspiel anführen. Es ist an vielen Orten, wo der Geschmak der Bauart eben noch nicht verfeinert worden ist, gebräuchlich die Thüren mit zwey ins Creuz über einander gestellten Baumstämmen, an denen noch etwas von den abgehauenen Aesten sizet, zu bemahlen. Eine offenbare Nachahmung der an vielen Orten auf dem Lande noch vorhandener Gewohnheit, die Eingänge in Gebäude mit zwey solchen Bäumen zu versperren, damit dadurch wenigstens das grössere Vieh vom Eingang abgehalten werde.

Uebrigens verdienen hier die Masken, welche an dem Berlinischen Zeughause über die Fenster an dem innern Hofe dieses prächtigen und in der That schönen Gebäudes angebracht sind, einer besondern Erwähnung. Sie sind alle nach Modelen des großen und doch wenig berühmten Schlüters (†) gearbeitet, und stellen in der Schlacht sterbende Gesichter mit solchem Leben und solcher Mannigfaltigkeit des leidenschaftlichen Ausdruks vor, daß jeder Kenner in Bewundrung derselben gesezt wird. Der sehr schäzbare Berlinische Historienmahler Rohde hat sie in Kupfer geäzt herausgegeben. (††)

Massen.

(Mahlerey.)

Was man im Gemählde in Absicht auf die Anordnung der Figuren Gruppen nennt, (*) heißt in Ansehung der Austheilung des Lichts und Schattens, des Hellen und Dunkeln, Masse. Wenig und große Massen im Gemählde, will sagen, man müsse das Helle und das Dunkele nicht in kleinen zerstreueten Stellen anbringen, sondern wenig und große Stellen von Hellem und eben so von Dunkeln im Gemählde sehen lassen. In Absicht auf die Beleuchtung scheinet das Gemähld das Vollkommenste zu seyn, das nur zwey Hauptmassen, eine helle und eine dunkele, zeiget. Dadurch wird es einfach und das Aug wird auf den ersten Anblik zurechte gewiesen. Die beste Anordnung des Gemähldes könnte durch eine Zerstreuung des hellen und dunkeln, verdorben werden. Das Gemähld würde dadurch flekicht und das Aug bey der Beobachtung desselben ungewiß werden.

(*) S. Mengs Betrachtungen S. 54.

Die Massen selbst aber müssen durch eine gute Harmonie mit einander verbunden werden. Diese Regel wird durch folgende Beobachtung, die Mengs über Corregios Kunst macht, erläutert worden. „Er hütete sich, (sagt unser heutige Raphael) gleich große Massen von Licht und von Dunkel zusammen zu sezen. Hatte er eine Stelle von starkem Licht oder Schatten, so fügte er ihr nicht gleich eine andere bey, sondern machte einen großen Zwischenraum von Mittelteinten, wodurch er das Auge gleichsam als von einer Anspannung wieder zur Ruhe führte.“ Ueberhaupt erscheinet dieser Theil der Kunst nur in den Werken des Corregio in seiner wahren Vollkommenheit. Hier müssen wir auch den Rath wiederholen, den wir anderswo dem Mahler gegeben haben, eine Landschaft in der Natur den ganzen Tag über in den verschiedenen von dem Sonnenschein bewürkten Erleuchtungen mit Aufmerksamkeit zu betrachten. Dann dabey wird er bald grössere, bald kleinere Massen; bald zusammen gehaltenes, bald zerstreutes Licht beobachten, und die verschiedenen Würkungen dieser zufälligen Umstände deutlich gewahr werden.

Matt.

(Schöne Künste.)

Bezeichnet überhaupt einen Mangel der Lebhaftigkeit. An einem glänzenden Körper werden die Stellen, die keinen Glanz haben, matt genennet. Matte Farben sind ohne Glanz und ohne Lebhaftigkeit. Auch in der Rede wird dasjenige matt genennet, dem es an der nöthigen Lebhaftigkeit, und dem erforderlichen Reiz fehlet.

In

(†) Dieser fürtrefliche Künstler verdienet näher bekannt zu seyn. Er war ein eben so großer Baumeister, als Bildhauer in Diensten König Friedrichs des ersten in Preußen. In Berlin sind außer dem Königlichen Schloße und einigen andern Gebäuden von seiner Erfindung, noch fürtrefliche Werke des Meissels vorhanden, davon schon viele vom Herren Rohde geäzt worden. Unter andern sind die beyden in der Berlinischen Schloß- und Dohmkirche stehenden Särge Friedrichs des Ersten und seiner zweyten Gemahlin, Denkmale von großer Schönheit, die kein Kenner ohne Bewundrung und kein Künstler ohne Nuzen betrachten wird.

(††) Sie sind mit einem kurzen Vorbericht unter dem Titel: **Larven, nach den Modelen des berühmten Schlüters von B. Rohde** in klein Folio herausgekommen.

In den bildenden Künsten ist gar ofte die Abwechslung des Glänzenden und des Matten zur guter Würkung nothwendig. Auf Schaumünzen thut es sehr gute Würkung, daß der Grund glänzend und die in den Stempel eingegrabenen Gegenstände matt gemacht werden. Eben so wird an verguldeten Zierrathen einiges polirt, anderes matt gemacht, damit die Haupttheile durch das Matte sich besser heben, oder auszeichnen.

Nur in den Künsten der Rede wird das Matte überall verworfen. In der Schreibart entsteht es aus allzuvielen, den Sinn langsam ausdrükenden Worten, wie wenn Racine jemand sagen läßt:

Et le jour a trois fois chassé la nuit obscure,
Depuis que votre corps languit sans nourriture. (*)

(*) in der Phädra.

Wenn hier ein Beyspiel des Matten aus einem grossen Schriftsteller angeführt wird, da man leichter tausend andere aus geringeren hätte geben können; so geschieht es zu desto nachdrüklicherer Warnung. Ein matter Gedanke erwekt durch viel Begriffe nur eine geringe, wenig reizende Vorstellung.

Das Matte in Gedanken und in der Schreibart ist dem Zwek der Beredsamkeit und Dichtkunst so gerad entgegen, daß es unter die wesentlichsten Fehler der Rede gehört, und mit großem Fleiße muß vermieden werden. In der Dichtkunst besonders wird man allemal das Unrichtige, wo es mit einiger Lebhaftigkeit verbunden ist, eher verzeihen, als das Matte, mit der höchsten Richtigkeit verbunden. Die unmittelbaren Ursachen des Matten scheinen darin zu liegen, daß man zum Ausdruk mehr Worte braucht, als nöthig ist, oder vielerley unbeträchtliche und auch unbestimmte Begriffe in einen Gedanken zusammenfaßt. Sein Ursprung aber liegt in dem Mangel deutlicher Vorstellungen, und lebhafter Empfindungen. Es giebt von Natur matte Köpfe, die keinen Eindruk lebhaft fühlen, die also nothwendig sich immer matt ausdrüken. Sie sind gerade das Gegentheil dessen, was der Künstler seyn soll, der sich vorzüglich durch die Lebhaftigkeit der Empfindungen von andern Menschen unterscheidet. Die Mittel nicht ins Matte zu fallen sind — nichts zu entwerfen, als bis man es mit gehöriger Lebhaftigkeit empfunden hat, oder sich vorstellet; nie bis zur Ermüdung zu arbeiten; immer mit vollen Kräften an die Arbeit zu gehen, und sie wieder weglegen, ehe diese Kräfte erschöpft sind; gewisse Sachen, die man nicht mit gehöriger Wärme empfindet, lieber ganz wegzulassen, als sich zum Ausdruk derselben zu zwingen.

Da die besten Köpfe, und nach Horazens Beobachtung selbst der feurige Homer nicht ausgenommen, schläfrige Stunden oder wenigstens Augenblike haben; so kann nur eine öftere und sorgfältige Ausarbeitung gegen matte Stellen in Sicherheit sezen. Obgleich zur Befeilung eines Werks das Feuer womit er zu entwerfen ist, mehr schädlich, als nüzlich wäre; so muß sie doch nur in völlig heitern und muntern Stunden unternommen, und ofte wiederholt werden. Denn es ist nicht möglich bey jeder Ueberarbeitung auf alles Achtung zu geben. Sehr nüzlich ist es, um das Matte in seinen Werken zu entdeken, wenn man einen Freund hat, dem man seine Arbeit vorließt.

Mediante.
(Musik.)

Ist die Terz der Tonart in welcher der Gesang geführet wird. Nämlich nicht jede in der Harmonie vorkommende Terz, sondern nur die so genannte tertia modi, oder die dem Ton zugehört, aus welchem das ganze Stük geht, oder allenfalls, bey Tönen, in die man ausgewichen, die Terz des Tones, in dem man sich befindet. Die Benennung ist daher entstanden, daß die Terz mitten zwischen dem Grundton und seiner Quinte liegt, und das Intervall der Quinte entweder arithmetisch; oder harmonisch in zwey Theile theilet.

(*) S. Arithmetisch; harmonisch.

Melismatisch.
(Musik.)

Bedeutet eigentlich das, was zur Ausziehrung des Gesanges gehört, besonders die Verziehrungen, welche den Namen der Manieren durch Diminutionen bekommen haben, da ein Ton in viele kleinere, oder schnellere eingetheilt wird, die zusammen die Dauer des Haupttones haben, aber eine angenehme Wendung machen. Dieses sind also melismatische Ausziehrungen.

In besonderm Sinne nennet man gewisse sehr einfache nnd leicht zu fassende Melodien, die jederman gleich behält und nachsingen kann, und die sich zu Gassenliedern schiken, melismatische Gesänge. Man hat dergleichen italiänischen Lieder, besonders solche, die aus Venedig kommen, und von den dortigen

tigen Gondolierrudern gesungen werden, die sehr angenehm sind. Man sagt, daß auch große Tonsezer bisweilen in ernsthaften Opern dem gemeinen Volk in Italien zu gefallen, Arien in dieser melismatischen Schreibart sezen.

Melodie.

(Musik.)

Die Folge der Töne, die den Gesang eines Tonstüks ausmachen, in so fern er von der ihn begleitenden Harmonie unterschieden ist. Sie ist das Wesentliche des Tonstüks; die begleitenden Stimmen dienen ihr blos zur Unterstüzung. Die Musik hat den Gesang, als ihr eigentliches Werk, zu ihrem Ziehl, und alle Künste der Harmonie haben blos den schönen Gesang zum lezten Endzwek. Darum ist es eine eitele Frage, ob in einem Tonstük die Melodie, oder die Harmonie das vornehmste sey: Ohne Zweifel ist das Mittel dem Endzwek untergeordnet.

Wichtiger ist es für den Tonsezer, daß er die wesentlichen Eigenschaften einer guten Melodie beständig vor Augen habe, und den Mitteln, wodurch sie zu erreichen sind, in so fern sie von der Kunst abhangen, fleißig nachdenke. Da dieses Werk nicht blos für den Künstler, sondern fürnehmlich für den philosophischen Liebhaber geschrieben ist, der sich nicht begnügt zu fühlen, was für Eigenschaften jedes Werk der Kunst in seiner Art haben müsse, sondern die Gründe der Sachen, so weit es möglich ist, sie zu erkennen, wissen will; so ist nöthig, daß wir hier die verschiedenen Eigenschaften des Gesanges, oder der Melodie aus ihrem Wesen herleiten.

(*) S. Gesang.

(*) Art. Musik.

Es ist bereits in einem andern Artikel (*) gezeiget worden, und wird in der Folge noch deutlicher entwikelt werden (*), wie der Gesang aus der Fülle einer angenehmen leidenschaftlichen Empfindung, der man mit Lust nachhängt, entstehet. Der natürliche, unüberlegte und ungekünstelte Gesang ist eine Folge leidenschaftlicher Töne, deren jeder für sich schon das Gepräg der Empfindung, die ihn hervorbringet, hat. Die Kunst ahmet diese Aeußerung der Leidenschaft auch durch Töne nach, die einzeln völlig gleichgültig sind, und nichts von Empfindung anzeigen. Es wird Niemand sagen können, daß er bey Anschlagung eines einzelen Tones der Orgel, oder des Clavieres etwas leidenschaftliches empfinde, und doch kann aus solchen unbedeutenden Tönen ein das Herz stark angreifender Gesang zusammengesezt werden. Es ist wol einer Untersuchung werth, wie dieses zugehe.

Die Musik bedienet sich zwar auch leidenschaftlicher Töne, die an sich, ohne die Kunst des Tonsezers, schmerzhaft, traurig, zärtlich oder freudig sind. Aber sie entstehen durch die Kunst des Sängers, und gehören zum Vortrag; hier, wo von Verfertigung einer guten Melodie die Rede ist, kommen sie nicht in Betrachtung, als in so fern der Tonsezer dem Sänger, oder Spiehler einen Wink geben kann, wie er die vorgeschriebenen Töne leidenschaftlich vortragen soll.

Das Wesen der Melodie besteht in dem Ausdruk. Sie muß allemal irgend eine leidenschaftliche Empfindung, oder eine Laune schildern. Jeder, der sie hört muß sich einbilden er höre die Sprach eines Menschen, der von einer gewissen Empfindung durchdrungen, sie dadurch an den Tag leget. In so fern sie aber ein Werk der Kunst und des Geschmaks ist, muß diese leidenschaftliche Rede, wie jedes andere Werk der Kunst ein Ganzes ausmachen, darin Einheit mit Mannigfaltigkeit verbunden ist; dieses Ganze muß eine gefällige Form haben, und sowol überhaupt, als in einzelen Theilen so beschaffen seyn, daß das Ohr des Zuhörers beständig zur Aufmerksamkeit gereizt werde, und ohne Anstoß, ohne Zerstreuung, den Eindrüken, die es empfängt, sich mit Lust überlasse. Jeder Gesang, der diese doppelte Eigenschaft hat, ist gut; der, dem sie im Ganzen fehlen, ist völlig schlecht, und der, dem sie in einzelen Theilen fehlen, ist fehlerhaft. Hieraus nun müssen die verschiedenen besondern Eigenschaften der Melodie bestimmt werden.

Zuerst ist es schlechterdings nothwendig, daß ein Hauptton darin herrsche, der durch eine gute, dem Ausdruk angemessene Modulation seine verschiedenen Schattirungen bekomme. Zweytens muß ein vernehmliches Metrum, eine richtige und wol abgemessene Eintheilung in kleinere und grössere Glieder sich darin zeigen. Drittens muß durchaus Wahrheit des Ausdruks, bemerkt werden. Viertens muß jeder einzele Ton, und jedes Glied, nach Beschaffenheit des Inhalts, leicht und vernehmlich seyn. Ist die Melodie für Worte, oder einen so genannten Text bestimmt, so muß noch fünftens die Eigenschaft hinzukommen, daß alles mit der richtigsten

Declamation der Worte, und mit den verschiedenen Gliedern des Textes übereinstimme. Jeder Artikel verdienet eine nähere Betrachtung.

I. Daß in der Melodie ein Hauptton herrsche, das ist, daß die auf einander folgenden Töne aus einer bestimmten Tonleiter müssen hergenommen seyn, ist darum nothwendig, weil sonst unter den einzelen Tönen kein Zusammenhang wäre. Man nehme die schönste Melodie, wie sie in Noten geschrieben ist, und hebe die Tonart darin auf; so wird man den Gesang sogleich unerträglich finden. Man versuche z. B. folgenden Saz:



wenn man kann, so zu singen:



man wird es, wegen Mangel des Zusammenhanges unter den Tönen, unmöglich finden, und wenn man ihn auch auf einem Instrument so spielte, so giebt er dem Gehör nichts vernehmliches. Die in jeder Tonleiter liegende Harmonie giebt den aus derselben genommenen Tönen den nöthigen Zusammenhang. (*) Darum hat schon jede Folge von Tönen, wenn sie nur aus derselben Tonleiter genommen sind, sie folgen sonst auf- oder absteigend wie sie wollen, (wenn nur nicht der Natur der Leittöne zuwieder fortgeschritten wird) (*) etwas angenehmes; weil man Zusammenhang und Harmonie darin empfindet.
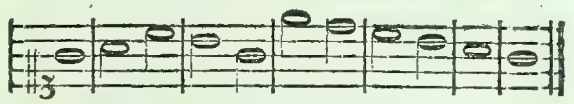
(*) S. Ton, Tonart.

(*) S. Leitton.

Der Ton aber muß dem Charakter des Stüks gemäß gewählt werden. Denn bald jede Tonart hat einen ihr eigenen Charakter, wie an seinem Orte deutlich wird gezeiget werden. (*) Je feiner das Ohr des Tonsezers ist, um den eigenthümlichen Charakter jeder Tonleiter zu empfinden, je glüklicher wird er in besondern Fällen in der Wahl des Haupttones seyn, die mehr, als mancher denkt, zum richtigen Ausdruk beyträgt.

(*) Ton, Tonart.

Weil es gut ist, daß das Gehör sogleich von Anfang der Melodie von der Tonart eingenommen werde, so thut der Sezer wol, wenn er gleich im Anfang die sogenannten wesentlichen Sayten des Tones, Terz, Quint und Octave hören läßt. In Melodien von ganz geringem Umfang der Stimme, wird deswegen, auch ohne Baß, die Tonart leichter durch die untere oder harmonische Hälfte der Octave, von der Prime bis zur Quinte, als durch die obere Hälfte von der Quinte zur Octave, bestimmt. In dieser kann die Melodie so seyn, daß man, wo die begleitende Harmonie fehlet, lange singen kann, ohne zu wissen, aus welchem Ton das Stük geht. So kann man bey folgendem Saze:



gar nicht sagen, ob man aus C dur oder G dur singe.

In ganz kurzen Melodien, die blos aus ein paar Hauptsäzen bestehen, kann man durchaus bey dem Haupttone bleiben, oder allenfalls in seine Dominante moduliren: aber längere Stüke erfodern Abwechslung des Tones, damit der leidenschaftliche Ausdruk auch in Absicht auf das Harmonische seine Schattirung und Mannigfaltigkeit bekomme. Deswegen ist eine gute und gefällige, nach der Länge der Melodie und der verschiedenen Wendungen der Empfindung, mehr oder weniger ausgedähnte, schneller oder langsamer abwechselnde, sanftere, oder härtere Modulation, ebenfalls eine nothwendige Eigenschaft einer guten Melodie. Was aber zur guten Behandlung der Modulation gehöret, ist in dem besondern Artikel darüber in nähere Erwägung genommen worden.

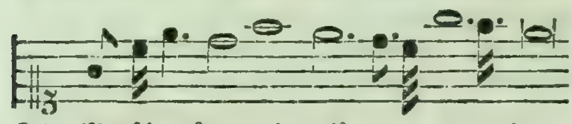
Durch Einheit des Tones, harmonische Fortschreitung der Töne, und gute Modulation wird schon ein angenehmer, oder wenigstens gefälliger Gesang gemacht: aber er drükt darum noch nichts aus, und kann höchstens dienen ein Lied choralmäßig und doch noch sehr unvollkommen, herzulallen.

II. Darum ist zum guten Gesang eine gefällige Abmessung der Theile, wie in allen Dingen, die durch ihre Form gefallen sollen (*), unumgänglich nothwendig. Jeder Gesang erweket durch die einzelen Töne, welche der Zeit nach auf einander folgen, den Begriff der Bewegung. Jeder Ton ist als eine kleine Rükung, deren eine bestimmte Anzahl einen Schritt ausmachen, anzusehen. Man kann sich diese Bewegung, als den Gang eines Menschen vorstellen; es scheinet eine so natürliche Aehnlichkeit zwischen dem Gang und der Bewegung des Gesanges zu seyn, daß überall, auch bey den rohesten

(*) S. Metrum.

sten Völkern, die ersten Gesänge, die unter ihnen entstanden, unzertrennlich mit dem Gang des Körpers, oder mit Tanz verbunden waren. Und noch überall, wird der Takt durch Bewegungen des Körpers, besonders der Füße, angedeutet.

Jede Bewegung, in welcher gar keine Ordnung und Regelmäßigkeit ist, da kein Schritt dem andern gleichet, ist, selbst zum bloßen Anschauen, schon ermüdend; also würde eine Folge von Tönen, so harmonisch und richtig man auch damit fortschritte, wenn jeder eine ihm eigene Länge oder Dauer, eine ihm besonders eigene Stärke hätte, ohne irgend eine abgemessene Ordnung in dieser Abwechslung, unsre Aufmerksamkeit keinen Augenblik unterhalten, sondern uns vielmehr verwirren: wie wenn z. B. der vorherangeführte melodische Saz so gesungen würde.



Kein Mensch würde gehen können, wenn keiner seiner Schritte dem andern an Länge und Geschwindigkeit gleich seyn sollte. Ein solcher Gang ist völlig unmöglich. Wenn Töne uns ihn empfinden ließen, so wären sie höchst beschwerlich. Darum muß in der Bewegung Einförmigkeit seyn; sie muß in gleichen Schritten fortgehen, (*) und die Folge der Töne muß in gleiche Zeiten, oder Schritte, die in der Musik Takte genennt werden, eingetheilt seyn.

(*) S. Einförmigkeit.

Diese Schritte, müssen, wenn sie aus mehrern kleinen Rükungen bestehen, dadurch fühlbar gemacht werden, daß jeder Schritt, auf der ersten Rükung stärker, als auf den übrigen angegeben wird, oder einen Accent hat. Alsdenn fühlet das Gehör, die Eintheilung der Töne in Takte, so wie vermittelst der Accente der Wörter, ob sie gleich nicht, wie im Gesange immer auf dieselbe Stelle fallen, die Wörter selbst von einander abgesondert werden. (*)

(*) S. Accent

Denn die Gleichheit der Schritte, ohne alle andre Abwechslung darin, , wenn auch gleich die Töne durch Höhe und Tiefe von einander verschieden wären, würde ebenfalls gar bald ermüden. So gar schon in der Rede, würde das schönste Gedicht, wenn man uns in immer gleichen Nachdruk, Sylbe vor Sylbe gleichsam vorzählen wollte, alle Kraft verliehren; die schönsten Gedanken, wären nicht hinreichend es angenehm zu machen. Darum müssen die gleich langen Schritte, oder Takte, in gefälliger Abwechslung auf einander folgen. Es ist deswegen nöthig, daß die Dauer des Takts in kleinere Zeiten, nach gerader oder ungerader Zahl, eingetheilt werde; daß die verschiedenen Zeiten, durch Accente, durch veränderten Nachdruk, oder auch noch durch abgeänderte Rükungen einzeler Töne, sich von einander unterscheiden. Also müssen in jedem Gesang Takte von mehrern Tönen seyn, deren Dauer zusammengenommen, das Zeitmaaß des Taktes genau erfüllet. Hiedurch entstehen nun wieder neue Arten von Einförmigkeit und Mannigfaltigkeit, die den Gesang angenehm machen. Man kann den Takt durchaus in zwey, oder in drey Zeiten, oder Theile eintheilen, so daß die Takte nicht nur gleich lang, sondern auch in gleiche kleinere Zeiten eingetheilt sind. Dieses dienet zur Einförmigkeit. Denn kann der ganze Takt, durch alle Theile seiner Zeiten, bald einen, bald zwey, bald mehrere Töne haben, und diese können durch Accente, durch Höhe und Tiefe, durch verschiedene Dauer sich von einander auszeichnen. Hieraus entstehet eine unerschöpfliche Mannigfaltigkeit, bey beständiger Einförmigkeit, davon an einem andern Orte das mehrere nachzusehen ist. (*) Daher läßt sich begreifen, wie ein Gesang, vermittelst dieser Veranstaltungen, wenn er auch sonst gar nichts ausdrükt, sehr unterhaltend seyn könne. So gar ohne alle Abwechslung des Tones, in Höhe und Tiefe, kann durch die Einförmigkeit des Taks, und die Verschiedenheit in seinen Zeiten ein unterhaltendes Geräusch entstehen, wovon das Trommelschlagen ein Beyspiel ist:

(*) S. Takt.

Würden aber ganz verschiedene Takte in einem fort hinter einander folgen, so wäre doch diese mit Abwechslung verbundene Einförmigkeit nicht lang unterhaltend. Ein Ganzes, das aus lauter kleinen, gleichgroßen, aber sonst verschiedentlich gebildeten Gliedern besteht, ist nicht faßlich genug; die Menge der Theile verwirrt. Darum müssen mehrere kleine Glieder in größere gruppirt, und aus kleinen Gruppen große Hauptgruppen zusammengesezt werden. Dieses ist für alle Werke des Geschmaks, die aus viel kleinen Theilen zusammengesezt sind, eine nothwen-

wendige Foderung. (*) In der Melodie also, müssen aus mehreren Takten, größere Glieder, oder Einschnitte, und aus mehreren Einschnitten, Hauptglieder, oder Perioden gebildet werden. (*) Wird dieses alles richtig nach einem guten Ebenmaaß beobachtet, so ist die Melodie allemal angenehm und unterhaltend.

(*) Glied; Gruppe; Anordnung, in welchen Artikeln dieses deutlich bewiesen worden.
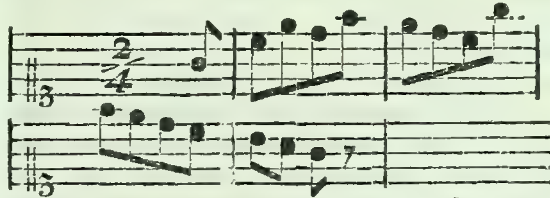
(*) S. Einschnitt Periode.

III. Bis hieher haben wir das metrische und rhythmische der Melodie, als etwas, das zur Annehmlichkeit des Gesanges gehört, betrachtet. Aber noch wichtiger ist es, durch die darin liegende Kraft zum leidenschaftlichen Ausdruk. Dieser ist die dritte, aber weit die wichtigste Eigenschaft der Melodie. Ohne sie ist der Gesang blos ein wolgeordnetes, aber auf nichts abzielendes Geräusch; durch sie wird er zu einer Sprache, die sich des Herzens ungleich schneller, sicherer und kräftiger bemächtiget, als durch die Wortsprache geschehen kann.

Der leidenschaftliche Ausdruk hängt zwar zum Theil auch, wie vorher schon angemerkt worden, von dem Ton und andern zur Harmonie gehörigen Dingen ab; aber das, was durch Metrum und Rhythmus kann bewürkt werden, ist dazu ungleich kräftiger. Wir müssen aber hier, um nicht undeutlich zu werden, die verschiedenen von der Bewegung herkommenden, oder damit verbundenen Eigenschaften der Melodie sorgfältig unterscheiden. Zuerst kommt die Bewegung an sich, in so fern sie langsam oder geschwind ist, in Betrachtung; hernach ihre Art, nach der sie bey einerley Geschwindigkeit sanft fließend, oder hüpfend, das ist nachdem die Töne geschleift, oder, stark oder schwächer sind; drittens die größeren oder kleinern, consonirenden, oder dissonirenden Intervalle. Viertens die Gattung des Takts, ob er gerade oder ungerad sey, und die daher entstehenden Accente; fünftens seine besondere Art, oder die Anzahl seiner Theile; sechstens die Austheilung der Töne in dem Takt, nach ihrer Länge und Kürze; siebendes das Verhältnis der Einschnitte und Abschnitte gegen einander. Jeder dieser Punkt trägt das seinige zum Ausdruk bey.

Da es aber völlig unmöglich ist, auch zum Theil unnüz wäre, weitläuftig zu untersuchen, wie dieses zugeht; so begnügen wir uns die Wahrheit der Sache selbst an Beyspielen zu zeigen; blos in der Absicht, daß junge Tonsezer, denen die Natur die zum guten Ausdruk erfoderliche Empfindsamkeit des Gehörs und des Herzens gegeben hat, dadurch sorgfältig werden, keines der zum Ausdruk dienlichen Mittel zu verabsäumen.

1. Daß das schnelle und langsame der Bewegung schon an sich mit den Aeußerungen der Leidenschaften genau verbunden sey, darf hier kaum wiederholt werden. Man kennet die Leidenschaften, die sich durch schnelle und lebhafte Würkungen äußern, und die, welche langsam, auch wol gar mit Trägheit fortschleichend sind. Der Tonsezer muß ihre Natur kennen; dieses wird hier vorausgesezt. Aber um den eigentlichen Grad der Geschwindigkeit der Bewegung für jede Leidenschaft, so gar für jeden Grad derselben zu treffen, muß er sehr fleißig den Einflus der Bewegung auf den Charakter der melodischen Säze, erforschen, und zu dem Ende einerley Saz, nach verschiedenen Bewegungen singen, und darauf lauschen, was dadurch in dem Charakter verändert wird. Wir wollen Beyspiele davon anführen. Folgender melodischer Saz



in mäßiger Bewegung vorgetragen, schiket sich sehr wol zum Ausdruk der Ruh und Zufriedenheit; ist die Bewegung etwas geschwinde, so verlieret sich dieser Ausdruk ganz, und wird fröhlich: ganz langsam, würde diese Stelle gar nichts mehr sagen. Folgendes ist der Anfang einer höchst zärtlichen und rührenden Melodie von Graun:



Man singe es geschwinde, so wird es vollkommen tändelnd. So sehr kann die Bewegung den Ausdruk ändern.

Man ist gewohnt, jeder Melodie eine durchaus gleiche Bewegung zu geben, und hält es deswegen für einen Fehler, wenn Sänger oder Spiehler allmählig darin nachlassen, oder, welches noch öfterer geschieht, schneller werden. Aber wie wenn der Ausdruk es erfoderte, daß die Leidenschaft allmählig nachließe, oder stiege? Wären da nicht jene Abänderungen in der Bewegung nothwendig? Vielleicht

leicht hat man es nur deswegen nicht versucht, weil es den Spiehlern gar zu schweer seyn würde, aus Ueberlegung das zu treffen, was aus Mangel der gehörigen Aufmerksamkeit von selbst kömmt. Aber dieses würde ich für ein Meisterstük halten, wenn der Tonsezer seine Melodie so einzurichten wüßte, daß die Spiehler von selbst verleitet würden, in der Bewegung, wo es der Ausdruk erfodert, etwas nachzulassen, oder damit zu eilen.

2. Das zweyte worauf bey der Melodie, wegen des Charakters und des Ausdruks zu sehen ist, betrift die Art des Vortrages, die bey einerley Bewegung sehr verschieden seyn kann. Auch hier kommt es auf eine genaue Kenntnis der Leidenschaften an. Einige stoßen die Töne einzeln und abgebrochen, andre schleifen sie und spinnen gleichsam einen aus dem andern heraus; einige reden stark, oder gar heftig, andre geben nur schwache Töne von sich. Einige äußern sich in hohen, andre in tiefen Tönen. Dies alles muß der Tonsezer genau überlegen. Es sind verschiedene Zeichen eingeführt, wodurch der Tonsezer die Art des Vortrages andeutet. Er muß, so viel ihm möglich ist, hierin genau und sorgfältig seyn. Denn manche Melodie, wobey der Tonsezer starke Töne gedacht hat, verliehrt ihren Charakter völlig, wenn sie schwach vorgetragen wird. Jeder Mensch empfindet, daß geschleifte Töne zu sanften, kurz abgestoßene zu heftigen Leidenschaften sich schiken. Werden die in den Niederschlag fallende Töne schwach, und die in Aufschlag kommende stark angegeben, als: p: f: p: f: so empfindet man etwas wildes, oder tobendes dabey, und wenn durch Bindungen zugleich der natürliche Gang des Takts verkehrt wird, so kann dieses Gefühl sehr weit getrieben werden. Auch andre Abwechslungen, dergleichen die Bebungen, Triller, die Vor- und Nachschläge sind, können dem Ausdruk sehr aufhelfen. Alle diese Kleinigkeiten muß der Tonsezer zu nuzen wissen. In Ansehung der Höhe muß er bedenken, daß heftige Leidenschaften sich in hohen, sanfte, auch finstere, in tiefen Tönen sprechen. Dieses leitet ihn, wenn es die übrigen Umstände zulassen, für den Affekt die schiklichste Höhe im ganzen Umfang der singbaren Töne zu nehmen. So wie es lächerlich wäre einen prächtigen Marsch für Violine zu sezen, so würde es auch ungereimt seyn, einen höchst freudigen Gesang in den tiefsten Baßtönen hören zu lassen, oder etwas recht finsteres in dem höchsten Discant. Dieses betrift die Höhe des ganzen Stüks. Aber auch in einer Melodie, wozu eine der vier Stimmen schon bestimmt worden, müssen die Töne da, wo die Leidenschaft heftiger wird, höher; wo sie nachläßt, tiefer genommen werden.

3. Drittens kommt bey dem Ausdruk auch viel auf die Harmonie der Intervalle an, durch welche man fortschreitet. Die Fortschreitung durch diatonische Stufen hat etwas leichtes und gefälliges; die chromatische Fortschreitung durch halbe Töne etwas schmerzhaftes, auch bisweilen etwas fürchterliches. Wir haben anderswo schon einige hieher gehörige Beobachtungen angeführt. (*) Daß die vollkommen consonirenden Intervalle im Aufsteigen überhaupt sich zu lebhaftern, die weniger consonirenden und dissonirenden aufsteigend, zu zärtlichen, auch traurigen und finstern Empfindungen schiken, ist bekannt. Daß überhaupt kleinere Intervalle ruhige, große unruhige, oder lebhafte Empfindungen ausdrüken, und die öftere Abwechslung der großen und kleinen unruhige, verdienet ebenfalls bemerkt zu werden.

(*) Im Art. Lied. S. 716.

In dem auf der vorhergehenden Seite aus einer Arie von dem Capellmeister Graun angeführten Beyspiele, kommt das sehr Rührende größtentheils daher, daß gleich im Anfange dieser Arie eine Dissonanz vorkommt, die durch den Sprung einer kleinen Terz, die aber nicht die Mediante, sondern die Septime des Haupttones ist, verursachet wird.

4. Viertens hat der Tonsezer zur Wahrheit des Ausdruks nöthig, den verschiedenen Charakter der beyden Gattungen des Takts, in Erwägung zu ziehen. Der gerade Takt schiket sich zum gesezten, ernsthaften und pathetischen Ausdruk; der ungerade hat etwas leichtes, das nach Beschaffenheit der andern Umstände, zum frölichem, oder tändelnden, oder auch wol zum leichteren zärtlichen kann gebraucht werden. Aber er kann wegen der Ungleichheit seiner Theile auch zu heftigen, gleichsam durch Stöße sich äußernden Leidenschaften dienen. Man findet zwar Melodien von einerley Charakter, sowol in geradem, als ungeradem Takt; und dieses könnte leicht auf den Irrthum verleiten, daß die Gattung des Taktes wenig zum Ausdruk beytrage. Allein man wird finden, daß in solchen Fällen der Fehler, in der Wahl des Taktes, da z. B. der ungerade, an-

anstatt des geraden genommen worden ist, durch andre Mittel nur unvollkommen verbessert worden, und daß daher dem Gesange doch noch eine merkliche Unvollkommenheit anklebt. Sollte es einem in allen Künsten des Sazes erfahrnen Tonsezer gelingen, in $\frac{3}{8}$ Takt, der seiner Natur nach fröhlich ist, den traurigen Ausdruk zu erreichen; so wird ein feines Ohr den Zwang wol merken, und der Ausdruk wird immer schwächer seyn, als wenn ein gerader Takt wäre gewählt worden. Erst wenn alles übrige, was zum metrischen des Gesanges gehöret, mit der Gattung des Takts übereinstimmt, thut dieser seine rechte Würkung.

5. Allerdings aber thut die besondere Art des Taktes, welches der fünfte Punkt ist, der hier in Betrachtung kommt, noch mehr zum Ausdruk. Es macht in dem Gang eines Menschen einen großen Unterschied, wenn seine Schritte durch mehr, oder durch weniger kleine Rükungen geschehen. Von den geraden Takten ist der von $\frac{2}{4}$ sanfter und ruhiger, als der von $\frac{4}{4}$, der, nach Beschaffenheit der Bewegung mehr Ernsthaftigkeit und auch mehr Fröhlichkeit ausdruken kann, als jener. Von ungeraden Takten kann der von $\frac{3}{4}$ zu mancherley Ausdruk, vom edlen Anstand sanfter, bis zum Ungestühm heftiger Leidenschaften gebraucht werden, nachdem die übrigen Umstände besonders die Rükungen, die Längen und die Accente der Töne, damit verbunden werden. Der von $\frac{3}{8}$ ist der größten Fröhlichkeit fähig, und hat allezeit etwas lustiges. Deswegen sind auch die meisten fröhlichen Tänze aller Völker in dieser Taktart gesezt. Der von $\frac{6}{8}$ schiket sich vorzüglich zum Ausdruk eines sanften unschuldigen Vergnügens, weil er in das Lustige des $\frac{3}{8}$ Takts durch Verdoppelung der Anzahl der kleineren Rükungen auf jedem Schritt, wieder etwas von dem Ernst des geraden Takts einmischt.

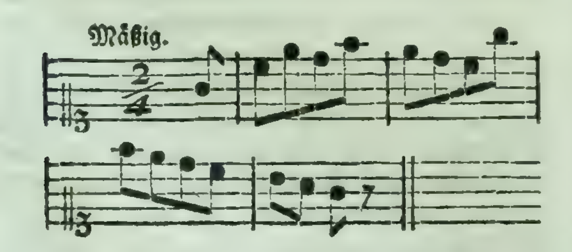
6. Die größte Kraft aber scheinet doch in dem rhythmischen des Taktes zu liegen, wodurch er bey derselben Anzahl der kleinen Haupttheile, vermittelst der verschiedenen Stellung der langen und kurzen, der nachdrüklichen und leichten Töne, und der untergemischten kleinern Eintheilungen, eine erstaunliche Mannigfaltigkeit bekommt, und wodurch ein und eben dieselbe Taktart in ihren Füßen eine große Ungleichheit der Charakter erhält, welches der sechste von den zum Ausdruke nöthigen Punkte ist. Was für beträchtliche Veränderungen des Charakters daher entstehen, sieht man am deutlichsten, wenn man die verschiedenen Tanzmelodien von $\frac{3}{4}$ Takt mit einander vergleicht. Darum ist dem Tonsezer zur Wahrheit des Ausdruks nichts so wesentlich nöthig, als das feine Gefühl von der Würkung der rhythmischen Veränderungen des Taktes. Hier wären sehr viele Beobachtungen zu machen; wir wollen nur wenige zum Beyspiele anführen, die uns von einem Meister in der Kunst mitgetheilt worden sind. Gleiche Takttheile, wie: , da der erste allezeit seinen natürlichen Accent, der andere seine Leichtigkeit behält, unterscheiden sich durch mehr Ernst und Würde, als ungleiche, wie: oder: . Dieser Schritt ist lebhaft; aber noch weit mehr dieser: und wenn drey oder gar vier kurze Töne zwischen längern stehen, so hat der Schritt großen Nachdruk zur Fröhlichkeit, wie diese: , oder . Eine oder zwey kurze und leichte Töne, vor einem langen und durch den Accent nachdrüklichen, als: oder , drüken etwas wildes und ungestühmes aus; sehr schwerfällig aber ist diese Eintheilung . Wenn wesentlich kurze Töne sehr lang gemacht werden, wie hier: so giebt dieses dem Gang etwas wiederspenstiges, und anfahrendes. Es ist sehr zu wünschen, daß ein Tonsezer, der, bey recht feinem Gefühl, eine weniger ausschweifende Phantasie besizet, als Voßius, sich die Mühe gebe die besten Melodien in der Absicht zu untersuchen, seine Beobachtungen über die Kraft des Rhythmus bekannt zu machen.
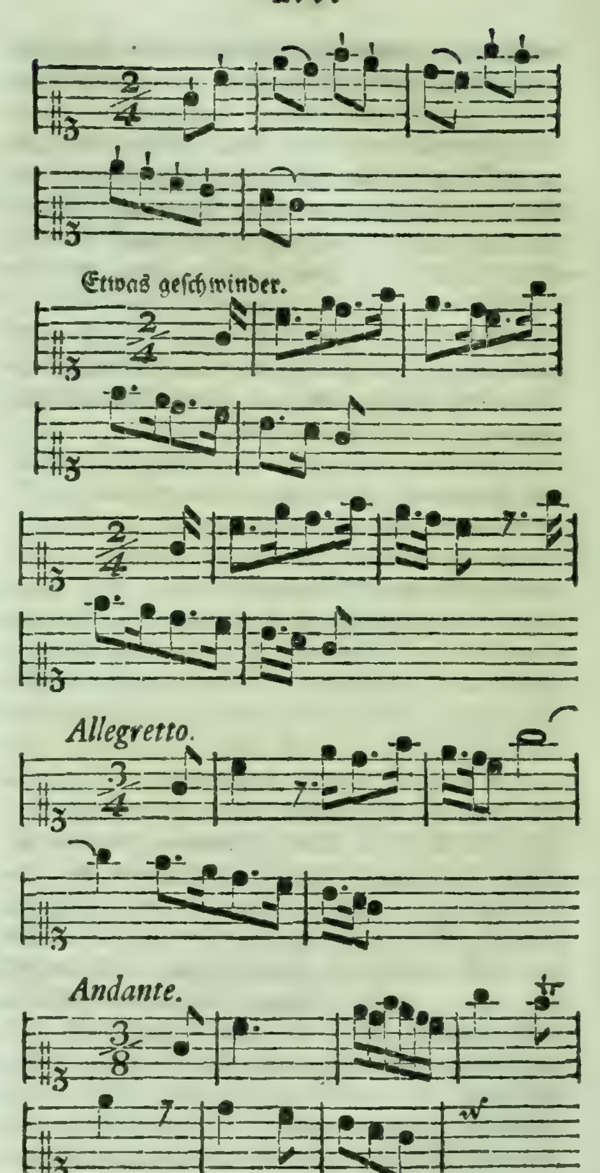
7. Endlich kommt in Absicht auf den Ausdruk auch der siebende Punkt, oder die Behandlung der rhythmischen Einschnitte in Betrachtung. Das Wesentlichste, was in Absicht auf die Schönheit hierüber zu sagen ist, kann aus dem, was in dem Art. Glied angemerkt worden, hergeleitet werden. Wir überlassen dem, der sich vorgenommen hat, den Melodiensaz nach ächten Grundsäzen zu studiren, die Anwendung jener Anmerkungen, auf den Gesang zu machen. Sie wird ihm, bey dem gehörigen Nachdenken nicht schweer werden. Hier merken wir nur noch überhaupt an, daß ganz kleine Glieder, oder Einschnitte, sich besser zu leichten und tändeln-

delnden, auch nach Beschaffenheit der übrigen Umstände zu ungestühmen, heftigen Leidenschaften, grössere zu ernsthaften, schiken. Alles was pathetisch, ernsthaft, betrachtend und andächtig ist, erfodert lange, und wol in einander geschlungenen Glieder, oder Einschnitte. Sowol das Lustige, als das Tobende sehr kurze, und merklicher von einander Abgesonderte. Es ist ein sehr wichtiger Fehler, wenn Tonsezer, durch den Beyfall, den unerfahrne und ungeübte Ohren, gewissen sehr gefälligen so genannten Gallanteriestüken geben, verführet, auch bey ernsthaften Sachen und so gar in Kirchenstüken, eine in so kleine, mehr niedliche, als schöne Säze zerschnittenen Gesang hören lassen. Hingegen wär es auch allemal ein Fehler, wann die Einschnitte so weit gedähnt wären, daß sie unvernehmlich würden; oder wenn gar der ganze Gesang, ohne merkliche Einschnitte, wie ein ununterbrochener Strohm wegflöße. Dieses geht nur in besondern Fällen an, da der Gesang mehr ein fortrauschendes Geschrey, als einen würklichen Gesang vorstellen soll. Uebrigens werden wir noch an einem andern Orte Gelegenheit haben, verschiedene Beobachtungen über diesen Punkt, besonders über das Ebenmaaß der Glieder zu machen. (*)

(*) S. Rhythmus.

Dieses aber muß in Absicht auf den Ausdruk noch gemerkt werden, daß durch Abwechslung längerer und kürzerer Einschnitte sehr merklich könne gemacht werden, wie eine Leidenschaft allmählig heftiger und ungestühmer wird, oder wenn sie mit Ungestühm anfängt, nach und nach sinket. Wir wollen hier nur noch einige besondere Beyspiele anführen, an denen man fühlen wird, wie ein und eben dieselbe Folge von Tönen, durch Verschiedenheit des metrischen und rhythmischen, ganz verschiedene Charaktere annihmt. Man versuche, den schon oben angeführten melodischen Saz auf die verschiedenen nachstehenden Arten abgeändert, zu singen:





Hiebey gebe man bey jeder Veränderung auf den Charakter dieses Sazes genau Achtung; so wird man ohne Weitläuftigkeit und ohne alle Zweydeutigkeit empfinden, was für große Veränderungen in dem Charakter und Ausdruk bey einerley Folge von Tönen, die Veränderung des metrischen und rhythmischen verursachet, und begreifen, daß dieses das meiste zum Ausdruk beytrage.

Uebrigens würde es ein lächerliches Unternehmen seyn, dem Tonsezer besondere Formeln, oder kleine melodische Säze vorschreiben zu wollen, die für jede Em-

Empfindung den wahren Ausdruk haben, oder gar zu sagen, wie er solche erfinden soll. Wem die Natur das Gefühl dazu versagt hat, der lernt es nie. Aber wer Gefühl hat, dem werden bey fleißiger Uebung im Singen und Spiehlen, beym Phantasieren, bey Hörung guter Sachen und guter Sänger, welches alles nicht zu ofte geschehen kann, einzele melodische Säze von sehr bestimmten und schönen Ausdruk genug vorkommen. Diese muß er fleißig sammlen, und zu erforschen suchen, woher ihre Kraft kommt. Er kann zu dem Ende sich üben verschiedene Veränderungen in Versezungen, im Metrischen und Rhythmischen damit zu machen, und denn Achtung geben, in wie weit der Ausdruk dadurch verliehrt, oder gar seine Natur verändert. Durch dergleichen Uebungen wird sich sein Genie zur Erfindung guter Sachen allmählig entwikeln.

Bevor ich diesen Hauptpunkt der guten Melodie verlasse, kann ich mich nicht enthalten gegen einen sehr gewöhnlichen Mißbrauch, von dem sich leider auch die besten Sezer zu unsern Zeiten hinreissen lassen, ernstliche Erinnerungen zu thun. Man trift nur gar zu ofte unter richtigen und schönen Säzen, andre an, die außer dem Charakter des Tonstüks liegen, und gar nichts ausdrüken, sondern blos da sind, daß der Sänger die Fertigkeit seiner Kehle, der Spiehler die Flüchtigkeit seiner Finger zeigen könne. Und denn giebt es Tonsezer, die sich von solchen Säzen gar nicht wieder loswikeln können, ehe sie dieselben durch alle Versezungen durchgeführet, izt in der Höhe, denn in der Tiefe, izt stark und dann schwach, bald mit geschleiften und denn mit gestoßenen Tönen haben hören lassen. Ein wahrer Unsinn, wodurch alles, was uns die guten Sachen haben empfinden lassen, völlig ausgelöscht und zerstöhrt, und wodurch der Sänger aus einen Gefühlvollen und Empfindung-erwekenden Virtuosen in einem Luftspringer verwandelt wird. Nichts beweiset den frevelvollen Geschmak unsrer Zeit so unwiedersprechlich, als der allgemeine Beyfall, den eine so abgeschmakte Sache, wie diese, gefunden hat, wodurch auch die besten Meister sich in solche Kindereyen haben hinreissen lassen.

Nicht viel besser, als dieses, sind die übel angebrachten Mahlereyen natürlicher Dinge aus der körperlichen Welt, davon wir aber schon in einem eigenen Artikel das Nöthige erinnert haben.

IV. Ueber alles, was bereits von den Eigenschaften der Melodie gesagt worden, muß auch noch dieses hinzukommen, daß sie singbar, oder spielbar, und, nach Beschaffenheit ihrer Art, leicht und ins Gehör fallend sey: wo diese Eigenschaft fehlet, da werden die andern verdunkelt. Dazu wird erfodert, daß der Tonsezer selbst ein Sänger sey, oder daß er es gewesen sey, und daß er einige Uebung in den meisten Instrumenten habe, um zu wissen, was in jeder Stimme leicht oder schweer sey. Denn außerdem, daß gewisse Sachen an sich, des starken Dissonirens halber, jeder Stimm und jedem Instrument schweer sind, werden es andere, weil die Tonsezer die Natur des Instruments, wofür sie gesezt sind, oder die Art, wie man darauf spielt, nicht genug gekannt, oder überlegt hat.

Die Leichtigkeit, das Gefällige und Fließende des Gesanges kommt gar ofte von der Art der Fortschreitung her, und hierüber hat ein Meister der Kunst (*) mir mancherley Beobachtungen mitgetheilet, davon ich die vornehmsten jungen Tonsezern zu gefallen hier einrüken will.

(*) Hr. Kirnberger.

Leicht und faßlich wird eine Melodie vornehmlich schon dadurch, daß man bey der Tonleiter des angenommenen Tones, so lange man nicht ausweichen will, bleibet, und nirgend einen durch ✕ oder b. erhöhten oder erniedrigten Ton anbringet. Denn die diatonische Tonleiter ist in jedem Intervall, jedem Ohr faßlich. Es versteht sich von selbst, daß dieses nur von den Fällen gelte, wo der Ausdruk nicht nothwendig das Gegentheil erfodert. Die Regel dienet zur Warnung der Unerfahrnen, die kaum ihren Ton angegeben haben, da sie schon Töne einer andern Tonart hören lassen; vermuthlich, weil sie sich einbilden, es sey gelehrter, wenn sie oft etwas fremdes einmischen.

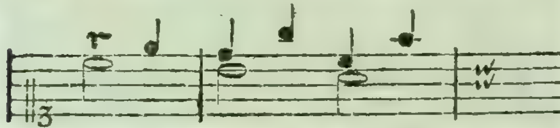
Aber auch dabey muß man sich in Acht nehmen, daß man nicht auf gewissen Tönen, die wir Leittöne genennt haben (*), stehen bleibe, oder von da gegen ihre Natur fortschreite. So kann man z. B. wenn man in der großen Tonart Stufenweise von dem Grundton, oder von der Quinte aus auf die große Septime der Tonica gekommen ist, nicht stehen bleiben, noch davon rükwärts gehen; die Octave muß nothwendig darauf folgen. Ist man in der weichen Tonart vom Hauptton Stufenweis bis auf die Sexte gekommen, so muß man nothwendig von da wieder einen Grad zurüktreten, welches

(*) S. Leitton.

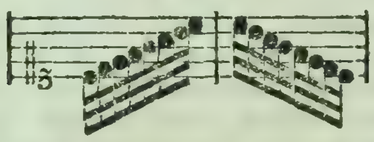
ches auch von der kleinen Septime der Dominante gilt, auf die man so gekommen ist; ingleichen muß man in der harten Tonart, wenn man von der Sexte noch um einen halben Ton steiget, von da wieder in den nächsten halben Ton unter sich zurük.

Hiernächst sind in Absicht auf das Leichte und Gefällige des Gesanges die Würkungen der verschiedenen Arten gleichförmiger Fortschreitungen in Erwegung zu ziehen. Diesen Namen geben wir den Fortschreitungen, die eine Zeitlang durch gleichnahmige Intervalle, nämlich durch Secunden, Terzen, Quarten u. s. f. geschehen. Diese sind allemal leichter, als die ungleichförmigen, oder springenden, da man jeden Schritt durch ein anderes Intervall thut.

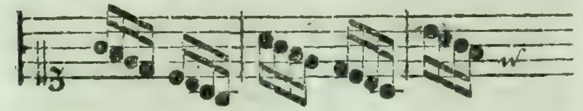
Die Fortschreitung durch diatonische Stuffen giebt dem Gesange die größte Faßlichkeit, und ist jedem Ohr angenehm. Sie hat auch für die Fugen besonders den Vortheil, daß der Hauptsaz dadurch von einem Gegensaz sich leicht auszeichnet, wie z. B.



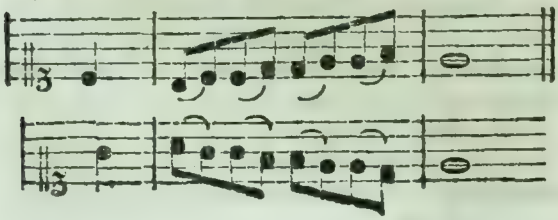
Nur wird das herauf und herunter Rauschen von einen Ton bis in seine Octave, und von dieser zur Prime, als:
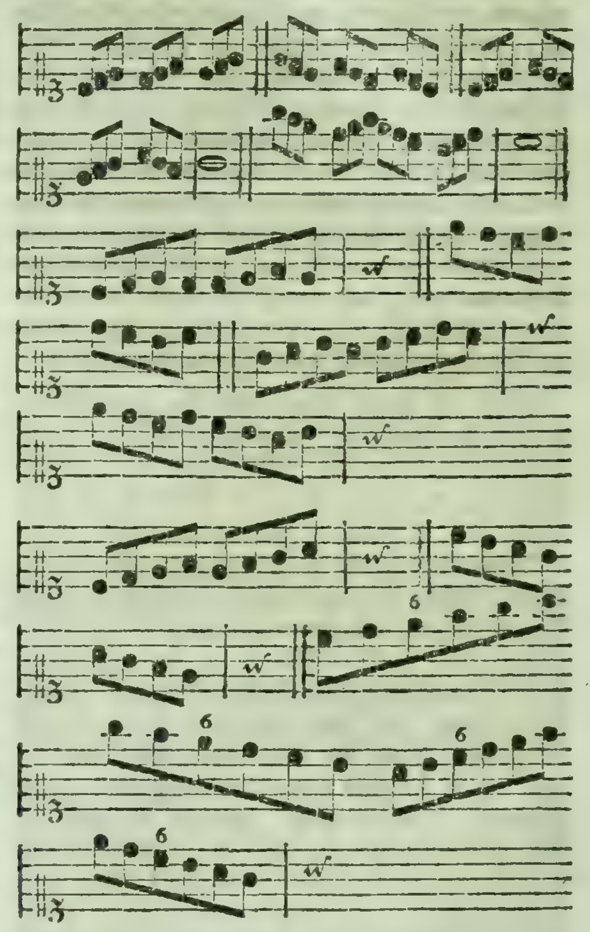


worin viele eine Schönheit zu suchen scheinen, zum Ekel. Aber Octavenläufe, die Stuffenweis wiederholt werden, gefallen, wie z. B.



Nach der Stufenweis gehenden Fortschreitung kommt die, da die zweyte Stuffe wiederholt wird, als:



Auch dieses findet jeder Liebhaber gefällig. Aus solchen Secundenweis gehenden Fortschreitungen, die man auf unzählige Weisen verändern kann, entstehen tausenderley Arten von gefälligen Melodien, davon wir nur wenige Fälle anführen wollen.



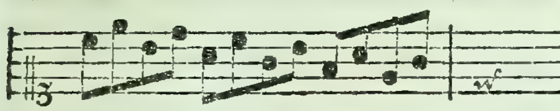
Aber Stufenweis chromatisch fortzuschreiten, hat für bloße Liebhaber etwas mißfälliges, und muß nur da angebracht werden, wo der Ausdruk etwas finsteres, oder gar schmerzhaftes erfodert: in Stüken von vergnügtem Charakter muß dieses gänzlich vermieden werden. Hingegen zum Poßirlichen in comischen Stüken, kann eine solche Fortschreitung, unter angenehme vermischt, gute Würkung thun.

Nach den Secunden sind die Terzenfortschreitungen angenehm und leicht, auch zur schnellen Bestimmung der Tonart, wenn man von der Tonica eine Terz steigt, oder von ihrer Dominante eine Terz fällt, sehr dienlich. Man kann eine ganze Folge

Folge von Terzensprüngen Stufenweise herauf oder heruntergehend anbringen, wie hier:



Aber zwey große Terzen nach einander sind nicht nur unangenehm, sondern auch kaum zu singen. Auch Terzensprünge wodurch man allmählig heruntersteiget, sind auf folgende Art sehr unangenehm und zum Singen unbequäm.
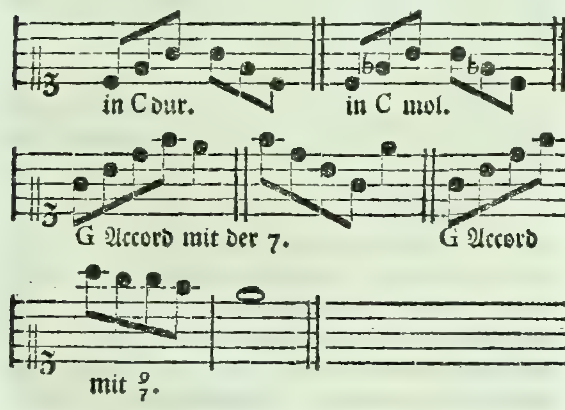


Gut aber sind sie auf nachstehende Weise:



Der hier durch einen Queerstrich angezeigte Tritonus hat im Absteigen nichts Wiedriges. Man därf nur beyde Arten nach einander singen, um die Richtigkeit dieser Bemerkung zu empfinden.
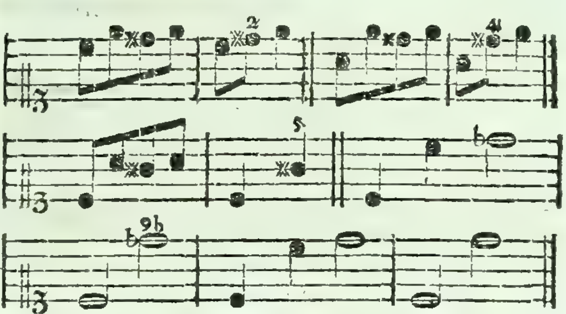
Auch übereinander in eine Reyhe gesezte Terzen sind angenehm und leicht, nur müssen sie alle aus der Harmonie des Baßtones seyn. Z. B.



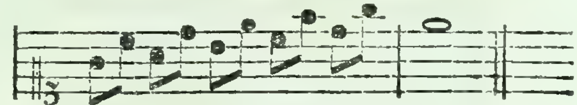
Ueberhaupt kann man die Fortschreitung durch Terzen unter die leichtesten und gefälligsten rechnen.

Man hat schöne Melodien, in welchen keine größere Fortschreitungen, als durch Secunden und Terzen vorkommen, und die dennoch Abwechslung und Mannigfaltigkeit genug haben.

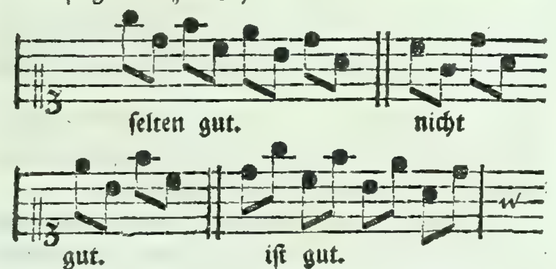
Bey Fortschreitungen durch größere Intervalle hat man immer darauf zu sehen, daß sie mit dem Baßton consoniren, damit sie im Singen leicht zu treffen seyen. Man kann sie alsdenn wie Stuffen brauchen, durch die man mit Leichtigkeit auf sehr schweere Intervalle herabsteiget. Nämlich die Terz, die Quinte, die Sexte, die Septime und die Octave dienen die 2, die 4, die 5, die 6, und die große Septime zu treffen, deren jede, als das Subsemitonium einer von jenen Consonanzen ist, folglich durch das Absteigen von ihr leicht getroffen wird. Nur die None wird als Secunde der Octav angesehen, und auf diese Weise vom Sänger gefunden. Dieses wird durch folgende Beyspiele erläutert.



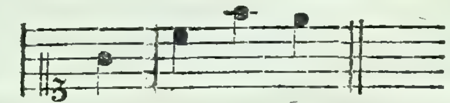
Quartensprünge, die Stufenweis höher steigen, können auf folgende Weise angebracht werden.



Aber durch eine Folge von Quarten herunterzusteigen, oder eine Stuffenweis höher gegende Folge von fallenden Quarten, ist selten gut. Darüber kann folgendes zur Lehre dienen.

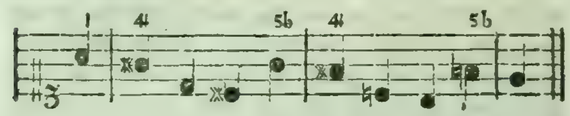


Ohne Unterbrechung durch Quarten zu steigen, geht auch an; aber der Tritonus muß nicht dabey vorkommen. Folgendes ist gut:
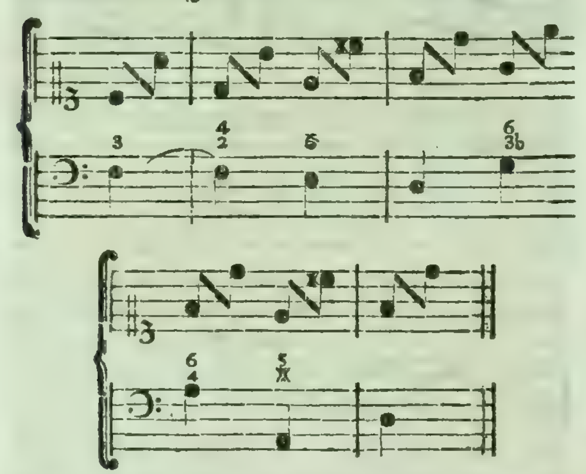


Aber rükwerts herunter giengen diese zwey Quarten nicht an.

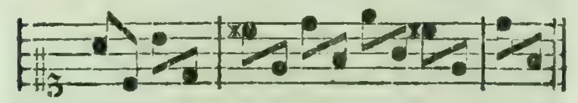
Zwey kleine Quinten können nicht unmittelbar auf einander folgen, es sey denn, daß einmal die übermäßige Quarte dazwischen liege, wie in folgendem Beyspiel:



Von kleinen Sexten können nicht über zwey nach einander folgen, ohne daß die Tonart dadurch verlezt würde. Aber große Sexten können viel nach einander folgen, zumal bey öfterer Abänderung der Modulation. Z. E.



Aber folgende Sexten hintereinander wären gar nicht zu singen.



Mehrere Septimen aber können nicht unmittelbar auf einander folgen; doch geht es an, wenn consonirende Sprünge dazwischen kommen.

In Ansehung der gefälligen Fortschreitung verdienet auch noch angemerkt zu werden, daß die kleinern Intervalle den Gesang angenehmer machen, als die grössern: sie müssen also, wenn nicht der Ausdruk das Gegentheil erfodert, am öftersten gebraucht werden. Dadurch erhält man auch den Vortheil, daß die seltenen vorkommenden grössern Sprünge eine desto bessere Würkung thun. Aber aus dem was wir schon anderswo angemerkt haben, (*) ist auch begreiflich, warum für den tiefsten Baßgesang grössere Intervalle den kleinen vorzuziehen sind. Wo der Gesang vielstimmig ist, da gehöret es wesentlich zur Faßlichkeit des Ganzen, daß die Stimmen nicht gegen ihre Natur mit Tönen überladen werden. Es geht nicht allezeit an, daß man hierin das beste und leichteste Verhältnis beobachte, welches darin bestünde, daß wenn der Baß durch halbe Takte fortrüket, der Tenor Viertel, der Alt Achtel, und der Discant Sechszehntel hätte. Aber gut ist es, wenn der Tonsezer, wenigstens so weit es die Umstände erlauben, sich diesen Verhältnissen zu nähern sucht. Es ist offenbar, daß hohe Töne weniger Nachklang haben, als tiefe, und daß sie eben deswegen weniger Nachdruk und Schattirungen, wodurch der Ausdruk unterstüzt wird, fähig sind. Dieses muß also durch Abänderung der Töne in hohen Stimmen erreicht werden. Und eben des Nachklanges halber, verträgt der Baß Brechungen, oder sogenannte Diminutionen einzeler Töne in der tiefern Octave gar nicht, weil sie ein unverständliches Gewirre verursachen. Je höher aber eine Stimme ist, je mehr verträgt sie solche, besonders schaden die daher im Durchgang entstehenden Dissonanzen der höchsten Stimme gar nichts.

(*) S. Eng.

Auch dieses ist zur Vernehmlichkeit sehr gut, und ofte nothwendig, daß wenigstens eine Stimme blos durch ganze Takttheile vorschreitet, durch Viertel in Vierteltakt, und durch Achtel im Achteltakt.

Zulezt möchte es, besonders in unsern Tagen, da die Melodien gar zu sehr mit unnüzen Tönen überladen werden, nicht undienlich seyn, auf Einfalt des Gesanges zu dringen. Aber es ist zu befürchten, daß die Tonsezer wenig darauf achten. Mancher scheinet in der Meinung zu stehen, daß er um einen so viel geschiktern Tonsezer werde gehalten werden, je mehr Töne er in einen Takt hereinzwingt. Es wär übertrieben, wenn man darauf dringen wollte, daß jede Sylbe des Textes, oder jeder Takttheil nur einen Ton haben sollte. Aber dieses ist gewiß nicht übertrieben, wenn man behauptet, daß ein Ton auf jeder Sylbe und auf jedem Takttheil, sich besonders auszeichnen müsse; daß die ganze Kraft der Melodie allemal auf diesen Haupttönen beruhe, und daß alle, durch die sogenannte Diminution, oder Brechung dieses Tones, hineingekommene Töne, als bloße Ausziehrungen dieses Haupttones anzusehen sind. Da nun alles, was mit Zierrathen überladen ist, den guten Geschmak be-

beleidiget, so ist auch von der mit Nebentönen überladenen Melodie dasselbe Urtheil zu fällen.

Zu der Einfalt der Melodie rechnen wir auch noch dieses, daß dieselbe durch die begleitenden Stimmen nicht verdunkelt werde. Man wird finden, daß jeder Tänzer lieber und leichter nach einer Melodie tanzt, die nicht durch mehrere Mittelstimmen verdunkelt wird. Dieses beweiset, daß die Mittelstimmen dem Gesang seine Faßlichkeit benehmen können. Daher trift man in ältern Werken, wie z. B. in Händels Opern viel Arien an, die keine andre Begleitung, als den Baß haben. Diese nehmen sich unstreitig am besten aus: aber der Sänger muß seiner Kunst alsdenn gewiß seyn. Es giebt freylich Fälle, wo, selbst rauschende Mittelstimmen, nothwendig sind, wie z. B. wenn der Ausdruk wild und rauschend seyn muß, die Melodie aber in einem hohen Discant steht: da thun sehr geschwind rauschende Töne der Violinen in den begleitenden Stimmen die Würkung, die von der dünnen Stimme des Sängers nicht konnte erwartet werden.

Aber darin muß der Tonsezer auch die Einfalt der Melodie nicht suchen, daß er die Singestimme im Unisonus von Flöten, Violinen oder andern Instrumenten begleiten läßt. Dieses ist vermuthlich schwacher Sänger halber aufgekommen, welche ohne solche Hülfe die Melodie nicht treffen würden. Auch will man durch Empfehlung der Einfalt eben nicht sagen, daß man etliche Takte nach einander ganz einförmig seyn, oder allezeit nur die Töne sezen soll, die schlechterdings wesentlich sind. Es würde auf diese Weise dem Gesang an der so nöthigen Abwechslung und Mannigfaltigkeit fehlen: wiewol man auch in Tonstüken großer Meister bisweilen Folgen von Takten antrift, da dieselben Töne wiederholt werden. Alsdenn aber wird durch die Mannigfaltigkeit der Harmonie und viel schöne Modulationen, die Abwechslung die der Melodie zu fehlen scheinet, hervorgebracht, welches auch bey lange aushaltenden Tönen zu beobachten ist.

V. Nun bleibet uns noch übrig von der fünften Eigenschaft einer guten Melodie zu sprechen, wenn sie würklich zum Singen, oder wie man sich ausdrükt, über einen Text gemacht wird.

Daß der Ausdruk des Gesanges mit dem, der in dem Text herrschet übereinkommen müsse, verstehet sich von selbst. Deswegen ist das erste, was der Tonsezer zu thun hat, dieses, daß er die eigentliche Art der Empfindung, die im Texte liegt, und so viel möglich den Grad derselben bestimmt fühle; daß er suche sich gerade in die Empfindung zu sezen, die den Dichter beherrscht hat, da er schrieb. Er muß zu dem Ende bisweilen den Text ofte lesen, und die Gelegenheit, wozu er gemacht ist, sich so bestimmt als möglich ist, vorstellen. Ist er sicher die eigentliche Gemüthsfassung, die der Text erfodert, getroffen zu haben, so versuche er ihn auf das richtigste und nachdrüklichste zu declamiren. Eine schweere Kunst (*) die dem Tonsezer höchst nöthig ist. Alsdenn suche er vor allen Dingen in der Melodie die vollkommenste Declamation zu treffen. Denn Fehler gegen den Vortrag der Wörter gehören unter die wichtigsten Fehler des Sazes. Er bemerke genau die Worte und Sylben, wo die Empfindung so eindringend wird, daß man sich etwas dabey zu verweilen wünschet. Dort ist die Gelegenheit, die rührendsten Manieren, auch allenfalls kurze Läufe, (denn lange sollten gar nicht gemacht werden) anzubringen. Hat er Gefühl und Uebung im Saz, so werden ihm Bewegung und Takt, wie sie sich schiken, ohne langes Suchen einfallen. Aber den schiklichsten Rhythmus und die besten Einschnitte zu treffen, wird ihm, wo der Dichter nicht vollkommen musicalisch gewesen ist, ofte sehr schweer werden.

(*) S. Vortrag in redenden Künsten.

Es bedarf kaum der Erinnerung, daß die Einschnitte und Perioden, mit denen die im Texte sind übereinkommen müssen. Aber wenn diese gegen das Ebenmaaß der Musik streiten? Alsdenn muß der Sezer sich mit Wiederholungen, und mit Versezungen einzeler Wörter zu helfen suchen. Höchst ungereimt sind die Schilderungen körperlicher Dinge in der Melodie, welche der Dichter nur dem Verstand, nicht der Empfindung vorlegt. Davon aber ist schon anderswo das Nöthige erinnert worden. (*) Noch unverzeihlicher und würklich abgeschmakt sind Schilderungen einzeler Worte nach ihrem leidenschaftlichen Sinn, der dem Ausdruk des Textes völlig entgegen ist. Wie wenn der Dichter sagte: *weinet nicht*, und der Tonsezer wollte auf dem ersten Worte weinerlich thun. Und doch trift man solche Ungereimtheiten nur zu ofte an.

(*) S. Mahlerey in der Musik.

Endlich ist auch noch anzumerken, daß gewisse Fehler gegen die Natur des Taktes, die Melodien höchst unangenehm und wiedrig machen. Dergleichen Fehler sind die, da die Dissonanzen auf Takttheilen, die sie nicht vertragen, angebracht werden.

Im $\frac{3}{4}$ Takt, wo die Rükungen durch Viertel geschehen, können die Vorhalte oder zufälligen Dissonanzen nur auf dem ersten Viertel angebracht werden; geschehen aber in diesem Takt die Rükungen durch Achtel, so können diese Dissonanzen auf dem ersten, dritten und fünften Achtel stehen: hingegen im $\frac{6}{8}$ Takt, fallen sie auf das erste und vierte Achtel, und werden mit dem zweyten, oder dritten, fünften oder sechsten vorbereitet. Dieses sind sehr wesentliche Regeln, die man ohne Beleidigung des Gehöres nicht übertreten kann.

Menuet.

(Musik; Tanzkunst.)

Ein kleines fürs Tanzen gesezte Tonstük in $\frac{3}{4}$ Takt, das aus zwey Theilen besteht, deren jeder acht Takte hat. Es fängt im Niederschlag an, und hat seine Einschnitte von zwey zu zwey Takten auf dem lezten Viertel: gerad auf der Hälfte jedes Theiles müssen sie etwas merklicher seyn. Aber die durch solche Einschnitte entstehenden Glieder müssen geschikt mit einander verbunden seyn, welches am besten durch die Harmonie des wesentlichen Septimenaccords, oder dessen Verwechslungen, oder in der Melodie selbst auf eine Weise geschieht, wodurch zwar der Einschnitt merklich, aber doch die Nothwendigkeit einer Folge fühlbar wird. Denn die Ruhe muß nicht eher, als mit dem Niederschlag des lezten Taktes empfunden werden.

Der Ausdruk muß edel seyn und reizenden Anstand, aber mit Einfalt verbunden, empfinden lassen. Die geschwindesten Noten sind Achtel. Aber es ist sehr gut, daß eine Stimme, es sey der Baß, oder die Melodie in bloßen Vierteln fortschreite, damit der Gang der Bewegung für den Tänzer desto fühlbarer werde; welches überhaupt auch bey andern Tänzen zu beobachten ist. Doch können Sechszehntel einzeln, nach einem punktirten Achtel folgen.

Sonst muß dieser Tanz in reinem zweystimmigen Saz, wo die Violinen im Einklang gehen, gesezt seyn. Wegen der Kürze des Stüks haben keine anderen Ausweichungen statt, als in die Dominante des Haupttones; andre Tonarten können nur im Vorbeygehen berührt werden. Also kann der erste Theil in die Dominante schließen, und denn der zweyte in die Tonica. Will man aber nach dem zweyten Theil den ersten wiederholen, so schließt jener in die Dominante, und dieser in die Tonica. So sind die Menuette zum Tanzen am besten, weil sie am kürzesten sind. Man kann auch, um sie etwas zu verlängern den fünften und sechsten Takt wiederholen.

Zum bloßen Spiehlen macht man auch Menuette, von 16, 32 und gar von 64 Takten. Man hat auch solche, die im Aufschlag anfangen, und den Einschnitt beym zweyten Viertel jedes zweyten Takts fühlen lassen. Andere, die mit dem Niederschlag anfangen, aber bald bey dem zweyten, bald bey dem dritten Viertel den Einschnitt sezen. Von dieser Art sind insgemein die Pastoralmenuette: aber man muß mit solcher Mischung der Einschnitte behutsam seyn, damit der Rhythmus seine Natur nicht verliehre.

Bey Menuetten, die sowohl zum Spielen als zum Tanzen gesezt werden, pflegt man auf eine Menuet ein Trio folgen zu lassen, das sich in der Bewegung und dem Rhythmus nach der Menuet richtet. Aber im Trio muß der Saz durchaus dreystimmig und die Melodie einnehmend seyn. Dadurch erhält man einen angenehmen Contrast beyder Stüke. Das Trio wird in der Tonart der Menuet, oder in einem nahe damit verwandten Ton gesezt, und nach ihm die Menuet wiederholt.

Der Tanz selbst ist durchgehends wol bekannt und verdienet in Ansehung seines edlen und reizenden Wesens den Vorzug vor den andern gesellschaftlichen Tänzen: nur mus nicht gar zu lange damit angehalten werden; weil dadurch die Ergözlichkeit zu einförmig wurde. Er scheinet von den Grazien selbst erfunden zu seyn, und schiket sich mehr, als jeder andere Tanz für Gesellschaften von Personen, die sich durch feine Lebensart auszeichnen. Seltsam ist es, daß (wie ich glaube) Niemand weiß, in welchem Lande dieser feine Tanz zuerst aufgekommen ist. Französischen Ursprungs, wie viele glauben, scheinet er nicht zu seyn. Wenigstens ist er für die Lebhaftigkeit der französischen Nation zu gesezt.

Metalepsis.

(Redende Künste.)

Eine Figur der Rede, die eine besondere Art der Namensverwechslung, oder Metonymie ausmacht, nach welcher Ursach und Würkung, oder Vorhergehendes und Nachfolgendes mit einerley Namen belegt werden; wie wenn man das, was man durch das Los gewonnen hat, ein Los nennt.

Methapher; Metaphorisch.

(Redende Künste.)

Die Bezeichnung eines Begriffs durch einen Ausdruk, der die Beschaffenheit eines uns vorgehaltenen Gegenstandes durch etwas ihr ähnliches, das in einem andern Gegenstand vorhanden ist, erkennen läßt. Sie ist von der Allegorie darin unterschieden, daß diese das Bild, aus dessen Aehnlichkeit mit einem andern wir dieses andre erkennen sollen, uns allein vorhält, da bey der Metapher beyder zugleich erwähnet wird. Wenn man sagt, der **Verstand sey das Aug der Seele**, so spricht man in einer Metapher, weil man die Beschaffenheit der Sache, die schon genennt worden, nämlich des Verstandes durch die Aehnlichkeit, die er mit dem Auge hat, zu erkennen giebt: sagte man aber von einem Menschen: **sein scharfes Aug wird ihm die Beschaffenheit der Sache nicht verkennen lassen**; so ist dieser Ausdruk, genau zu reden, allegorisch; weil der Gegenstand, der hier den Namen des Auges bekommt, nicht genennet worden ist. Man nihmt es aber nicht immer so genau, und giebt fast allen kurzen Allegorien den Namen der Metaphern. (†) Von der Vergleichung unterscheidet sich die Metapher dadurch, daß die Form, oder Wendung des ganzen Ausdruks der Metapher die Vergleichung nicht ausdrüklich anzeiget. Wenn man sagte, **der Verstand ist gleichsam das Aug der Seele**; so wäre dieses eine kurze Vergleichung. Also sind Allegorie, Vergleichung und Methapher nur in der Form verschieden; alle gründen sich auf Aehnlichkeit, und die Gründe worauf ihre Richtigkeit, ihre Kraft und ihr ganzer Werth beruhet, sind dieselben.

Es ist höchst wahrscheinlich, daß alle Stammwörter jeder Sprache unmittelbar blos solche Gegenstände bezeichnen, die einen Ton von sich geben, (*) und daß die Bedeutung derselben durch Aehnlichkeit auf andere Dinge angewendet worden. Diesemnach wär der gröste Theil der Wörter jeder Sprach methaphorisch, oder vielmehr allegorisch.

(*) Man ...e den ...t leben... ger Aus ...uk.

Wir haben hier die Metapher blos in Absicht auf ihren ästhetischen Werth zu betrachten, und können die allgemeine Betrachtung derselben den Sprachlehrern überlassen. Die meisten Metaphern, die im Grunde wahre Allegorien sind, hat die Nothwendigkeit, als eigentliche Namen der Dinge veranlaßet, und durch die Länge der Zeit hat man vergessen, daß sie Metaphern sind; weil sie von undenklichen Zeiten, als eigentliche Wörter gebraucht werden. Die Wörter **Verstehen, Einsehen, Fassen, Behalten,** die gewisse Würkungen der Vorstellungskraft bezeichnen, sind metaphorisch; aber Niemand denkt bey ihrem Gebrauch daran. Die Betrachtung dieser Metaphern gehört für den Sprachlehrer und für den Philosophen, der die wunderbaren Verbindungen unsrer Begriffe beobachten will. (††)

In der Theorie der schönen Künste kommen nur die Metaphern in Betrachtung, die ästhetische Kraft haben, und Sachen, die man ohne sie hätte bezeichnen können, mit Kraft bezeichnen, die folglich nicht mehr als willkührliche Zeichen, sondern, als Bilder erscheinen, an denen man die Beschaffenheit der Sachen lebhaft und anschauend erkennet. Von ihrer Würkung ist bereits anderswo gesprochen worden (*) Hier bleibet nur über diesen Punkt noch anzumerken, daß die Metapher, wegen ihrer Kürze, da sie meistentheils mit einem einzigen Wort ausgedrükt wird, von schnellerer Würkung ist, als andre Bilder. Man findet, daß sie der Rede eine ungemeine Lebhaftigkeit giebt, und aus einer bey ihrer Richtigkeit trokenen Zeichnung ein Gemählde macht. Schon dadurch allein kann ein sonst blos philosophischer Vortrag ästhetisch werden; weil er bey einer genauen Entwiklung der Gedanken die Einbildungskraft und überhaupt alle untern Vorstellungskräfte in beständiger Beschäftigung unterhält, und die Rede aus einem einförmigen, blos fruchtbaren Kornfeld, in eine nicht weniger fruchtbare, aber durch tausend abwechselnde Blumen reizende Flur verwandelt.

(*) S. Bild; Allegorie.

Es

(†) Die Sprachlehrer sagen insgemein, die Allegorie sey eine ausgedähnte, oder fortgesezte Metapher: richtiger und dem Ursprung dieser Dinge gemäßer würde man sagen, die Metapher sey eine kurze und im Vorbeygang angebrachte Allegorie. Denn diese ist eher, als die Metapher gewesen.

(††) Wer das Genie des Menschen recht aus dem Grunde studiren will, findet die beste Gelegenheit dazu in der Erforschung des Ursprungs der metaphorischen Ausdrüke. Wer hievon nähere Anzeige verlangt, kann nachlesen, was ich in der academischen Abhandlung von dem wechselseitigen Ursprung der Vernunft und der Sprache hierüber angemerkt habe.

Es gehört aber mehr, als blos lebhafte Einbildungskraft zu der vollkommenen metaphorischen Schreibart. Es kann nüzlich seyn, wenn wir hier über die bey dem Gebrauch der Methapher nöthige Behutsamkeit und Ueberlegung einige Hauptanmerkungen machen. Aristoteles hat angemerkt, daß die Metapher auf eine vierfache Weise fehlerhaft wird. 1. Wenn sie nicht richtig, das ist, wenn keine würkliche Aehnlichkeit zwischen dem Bild und dem Gegenbild ist. 2. Wenn sie (bey ernsthaftem Gebrauch) etwas comisches hat, das ist, wenn das Bild und das Gegenbild einen lächerlichen Contrast ausmachen. 3. Wenn sie zu hoch, oder schwülstig ist. 4. Wenn sie dunkel und zu weit hergeholt ist. Man könnte noch 5 hinzuthun, wenn sie abgenuzt, oder so sehr gewöhnlich ist, daß man ohne das Bild sich das Gegenbild dabey unmittelbar vorstellt. Dieses bezieht sich auf ihre Beschaffenheit. Ihr Gebrauch ist fehlerhaft. 1. Wenn man sie bey zu gemeinen Begriffen und Gedanken anwendet. 2. Wenn sie zu sehr angehäuft werden.

Man trift fast in allen Sprachen durchgehends angenommene Metaphern an, die einen oder mehrere der erwähnten fünf Fehler an sich haben. Denn da sie oft aus Noth entstanden, oder von seltenen Umständen, ihren Ursprung bekommen haben, so konnten sie freylich nicht immer überlegt, nicht immer nach der strengsten Aehnlichkeit der Vorstellungen abgepaßt seyn. Vor dergleichen Metaphern, wenn sie gleich in der gemeinen Rede vollgültig sind, hütet man sich in Werken des Geschmaks. Und hier ist auch der Ort anzumerken, daß nicht alle auf fremden Boden erwachsene Metaphern in jeden andern können verpflanzt werden, wenn sie gleich noch so richtig und schön wären. In warmen Ländern, wo Frost, Schnee und Eis völlig unbekannte Dinge sind, könnte keine aus den Sprachen kalter Länder von ihnen hergenommene Metapher gebraucht werden, und auch umgekehrt; und in einem Lande, wo die Gebräuche der römischen Hierarchie völlig unbekannt sind, würde Niemand die artige Metapher eines alten deutschen Dichters verstehen.

> Ein krummer Stab, der ist gewachsen
> Zum langen Speer. (*)

(*) Maner ein alter Dichter, aus des Hendii Goslar. Bey Leibnizen in seinem Etymol.

Dieses bedarf keiner Ausführung. So kann auch eine kühne Metapher in der Sprach eines kaltblütigen Volkes sehr schwülstig seyn, die unter Völkern von mehr erhizter Einbildungskraft nichts ausserordentliches hat. Hierüber verdienet folgende Anmerkung eines scharfsinnigen Kopfes erwogen zu werden. „Der Grund, sagt er, der kühnen Wortmetaphern lag in der ersten Erfindung: aber wie? wenn späth nachher, wenn schon alles Bedürfnis weggefallen ist, aus bloßer Nachahmungssucht, oder Liebe zum Alterthum, dergleichen Wort- und Bildergattungen bleiben? Und gar noch ausgedähnt und erhöhet werden? Denn, o denn, wird der erhabene Unsinn, das aufgedunsene Wortspiel daraus, was es im Anfang eigentlich nicht war. Dort wars kühner, männlicher Wiz, der denn vielleicht am wenigsten spielen wollte, wenn er am meisten zu spielen schien; es war rohe Erhabenheit der Phantasie, die solch Gefühl in solche Worte herausarbeitete; aber nun im Gebrauche schaler Nachahmer, ohne solches Gefühl, ohne solche Gelegenheit — ach! Ampullen von Worten ohne Geist." (*)

(*) Herder über den Ursprung der Sprache. S. 115.

Zu Erfindung vollkommener Metaphern gehört nicht blos lebhafter Wiz; eine gesunde Beurtheilung muß ihm zu Hülfe kommen. Sind beyde durch einen fleißigen Beobachtungsgeist und weitläuftige Kenntnis der körperlichen und sittlichen Natur unterstüzt, so muß ein großer Reichthum der Metaphern daher entstehen. Darum ist nicht leicht etwas, woraus man das Genie eines Schriftstellers besser erkennen kann, als aus den Gebrauch der ihm eigenen Metaphern. Es gilt auch hier, was schon an einem andern Orte dieses Werks angemerkt worden, daß in unsern Zeiten bey der in Vergleichung der Alten so weiten Ausdähnung der Kenntnis natürlicher Dinge, und bey so sehr vervielfältigten mechanischen Künsten, die Quelle der Metaphern weit reicher ist, als sie ehemals war. Es zeigte würklich Armuth des Genies an, wenn die Neuern in diesem Stük die Alten nicht überträfen.

Es ist wol unnöthig sich hier in besondere Betrachtungen über die Vermeidung der oben angezeigten Fehler, die in der Metapher selbst, und in ihrem Gebrauch können begangen werden, einzulassen, da ein mittelmäßiges Nachdenken sie an die Hand giebt.

Aber dieses verdienet angemerkt zu werden, daß die Metapher um ganz vollkommen zu seyn, auch in dem Ton der Materie, wo sie gebraucht wird, müsse gestimmt seyn. Im Schäfergedicht muß sie von lieblichen, ländlichen Dingen hergenommen werden, da sie bey strengerm Inhalt auch von sehr ernsthaf-

haften, allenfalls finstern Gegenständen kann genommen werden. Wer dieses versäumete, würde gar zu oft aus dem Ton heraustreten, welches in Werken des Geschmaks ein sehr wichtiger Fehler ist. (*)

(*) S. Ton.

Auch dem Grade der Begeisterung in dem man schreibet, muß die Metapher angemessen seyn; hoch und kühn in der Ode, aber gemäßiget und von philosophischer Schärfe in dem gesezten lehrenden Vortrag.

Wir haben es unter die Fehler der Metapher gerechnet, wenn sie gar zu gemein, oder schon abgenuzt ist. Da man aber unter solchen Metaphern einige von großer Kraft und Schönheit antrift; so ist ihr Gebrauch nicht zu verwerfen, wenn man nur dem gar zu Gewöhnlichen darin durch irgend eine gute Wendung einen neuen Schwung giebt, oder die Metapher weiter, als gewöhnlich ausdähnet, und eine kurze Allegorie daraus macht. So hat Euripides eine gar sehr gemeine Metapher beynahe bis zum Erhabenen erhöhet, da er den Orestes, um seinen Pylades von dem Opfermesser zu retten, sagen läßt: „Ich bin der Eigenthümer und Schiffer dieses Fahrzeuges von Widerwärtigkeiten; er fährt nur aus Gefälligkeit für mich mit. (*)

(*) Iphig. in Taur. vs. 600, 601.

Dieses Beyspiel führt mich auf den Gedanken, daß in manchen Fällen die Ueberzeugung am kürzesten und sichersten durch glükliche Metaphern zu erreichen sey. Der Fall muß statt haben, wo die Ueberzeugung von anschauender Erkenntnis, oder von Betrachtung ähnlicher Fälle abhängt, wo es zu schweer, oder zu subtil wäre den Beweis zu entwikeln. Die Metapher vertritt da die Stelle der Induktion, und sezt einen sehr in die Augen leuchtenden, an die Stelle eines schweerer zu fassenden, aber ähnlichen Falles.

Metonymie.

(Redende Künste.)

Namensverwechslung. Ist ein Tropus, in welchem eine Sache nicht mit ihrem eigentlichen Namen, sondern mit dem Namen einer Sache, die ihr auf gewisse Weise angehört, genennt wird. Es giebt eine große Menge solcher Namensverwechslungen, davon wir die Vornehmsten nur anführen wollen.

1. Die Verwechslung der Ursache und Würkung. Z. B. die Feder für die Schrift selbst. Der lateinische Ausdruk stylum vertere, für ausbessern oder auslöschen, was man geschrieben hat. Hier wird die Ursach genennt, und die Würkung verstanden. Wenn Ovidius sagt:

Nec habet Pelion *umbras.*

so will er sagen, er der Berg sey kahl von Bäumen. Also nennet er die Würkung, und versteht die Ursache.

2. Die Verwechslung des Behältnisses einer Sache mit der Sache selbst. Er liebt die Flasche, d. i. den in der Flasche enthaltenen Wein. Der Himmel freuet sich, d. i. die Seeligen des Himmels.

3. Mit dieser ist die Verwechslung des Ortes mit der Sache fast einerley. Wenn man sagt, dies ist die Anatomie, d. i. das Gebäude auf welchem die Anatomie gelehrt wird.

4. Die Verwechslung der Sache mit dem willkührlichen Zeichen derselben. Z. E. der Preußische Adler, der Preußische Zepter, anstatt das Preußische Reich.

5. Einen Theil des Leibes, um eine Eigenschaft des Gemüths anzuzeigen. Ein gutes Herz, ein seichtes Gehirn.

6. Der Name des Besizers einer Sache für die Sache selbst. Jam proximus ardet Ucalegon. Ein Friedrichsd'or. Ein Philipp.

Es giebt aber außer diesem noch viel andre Wortverwechslungen, die wir einem müßigen Grammatiker herzuzählen, und wenn er will auch mit ihren besondern griechischen Namen zu belegen, überlassen.

Man sieht leicht, daß dergleichen Verwechslungen bald aus Mangel der eigentlichen Wörter, bald aber aus Eil, oder aus Lebhaftigkeit der Einbildungskraft, oder aus andern zufälligen Ursachen, entstehen. In der Dicht- und Redekunst, thun dieselben bisweilen kleine Dienste, bald zur Abkürzung, bald zur Vermeidung des Gemeinen, bald zu einer kleinen Erwekung der Aufmerksamkeit. Wie aber diese Würkung erhalten werde, und wo die Metonymie auch aus Wahl müßte gebraucht werden, kann ein mittelmäßiger Geschmak weit besser empfinden, als es zu beschreiben wäre.

Wichtiger wär es für den Gebrauch des Philosophen, wenn aus allen Sprachen alle Arten der Metonymie gesammlet würden, weil daraus die mannigfaltigen Wendungen des menschlichen Genies in Verbindung der Begriffe am besten erkennt werden kön-

können. Auch würde dadurch immer begreiflicher, wie aus der kleinen Anzahl wahrer Stammwörter ein so sehr großer Reichthum des Ausdruks in den ausgebildeten Sprachen entstanden ist.

Metopen.

(Baukunst.)

Sind in der dorischen Säulenordnung die Vertiefungen an dem Fries, zwischen den Tryglyphen oder Dreyschlizen, von deren Ursprung und Beschaffenheit bereits im Artikel dorische Säulenordnung das Wesentlichste ist angemerkt, und durch die dortstehende Figur erläutert worden. Von den guten Verhältnissen ihrer Größe, welches ein wichtiger Punkt ist, kommt im Artikel Säulenordnung das nähere vor. Da diesem Artikel in der Hauptsache nichts übrig geblieben ist, wollen wir ein paar Anmerkungen über das Seltsame und Willkührliche im Geschmak anbringen, worauf die Betrachtung der Metopen natürlicher Weise führet.

Die erste betrift das Willkührliche. Aus dem, was in den Artikeln Gebälk und dorische Ordnung angemerkt worden, wäre zu vermuthen, daß die Metopen jedem Fries, welcher Ordnung es sey, nicht nur natürlich, sondern wesentlich seyen; und doch sind sie nur in der dorischen Ordnung gebräuchlich. Sollte dieses daher kommen, daß blos in dorischen Gebäuden der Gebrauch gewesen, den Zwischenraum der Balken an dem Fries, etwa aus Nachläßigkeit (denn die Dorier scheinen überall weniger fein, als die andern Griechen gewesen zu seyn) offen zu lassen? Oder ist die dorische Ordnung, wie es auch aus andern Umständen scheinet, die älteste, und in Gang gekommen, ehe man über die Verfeinerung der Gebäude nachgedacht hat, da die andern Ordnungen erst aufgekommen sind, als man schon die Kunst etwas verfeinert hatte? In diesem Falle läßt sich begreifen, daß man in der jonischen und corinthischen Ordnung die Balken am Fries gleich anfänglich vermauert hat, so daß der ganze Fries eine platte Bande geworden ist.

Aber warum würde man izt einen Baumeister tadeln, wenn er in diesen zwey Ordnungen Balkenköpfe und Metopen anzeigte, da sie ihnen doch eben so natürlich, als dem dorischen Fries sind? Deswegen, weil es gut ist, da einmal ein ungefehrer Zufall blos einer Ordnung zugeeignet hat, was allen gleich natürlich ist, daß durch die besondern Abzeichen der Ordnungen eine mehrere Mannigfaltigkeit in den Bauarten beybehalten werde. Indessen ist Goldmann nicht zu tadeln, daß er in der toscanischen Ordnung durch Einführung der Abschnitte (*) auch Metopen anbringet.

(*) S. Abschnitt.

Noch weniger kann das seltsame und eigensinnige des Geschmaks gerechtfertiget werden, das sich in der alten Verziehrung der Metopen zeiget, denen Hirnschädel von Opferthieren, ein in der That ekelhafter Gegenstand, zur Zierrath dienen mußten. Dieses soll uns sehr sorgfältig machen, alles, was zum Geschmak gehört, aus allgemeinen Grundsäzen herleiten zu wollen. Denn welcher Grundsaz würde uns darauf geführt haben, daß an sich äußerst wiedrige Dinge, dergleichen Hirnschädel und abgehauene Köpfe ermordeter Menschen sind; (*) die nur aus Nebenumständen für ein noch wildes Volk, angenehme Gegenstände ausmachen, bey der äußersten Verfeinerung des Geschmaks, als wesentliche Zierrathen der schönen Baukunst sollten empfohlen werden?

(*) S. Masken.

Metrum; Metrisch.

(Schöne Künste.)

Die Wörter bedeuten im allgemeinesten Sinn etwas richtig abgemessenes, das größere und kleinere Theile hat, aus deren gutem Verhältnis ein Ganzes durch seine Form angenehm wird. Bey dieser allgemeinen Bedeutung bleibet dieser Artikel stehen; weil das eigentliche Metrum der lyrischen Gedichte in einen besondern Artikel vorkommt. (*)

(*) S. Sylbenmaaß.

Jederman fühlt, daß in Gebäuden und sichtbaren Formen Eurythmie und Ebenmaaß, in Musik und Tanz ein Metrum, oder etwas genau abgemessenes seyn müsse; aber wenige wissen den Grund hievon anzugeben.

In Gegenständen die unabhänglich von ihrem Inhalt und ihrer Materie, durch das äußerliche der Form gefallen sollen, ist das metrische eine wesentliche Eigenschaft. Wer uns etwas recht angenehmes erzählt, und durch den Inhalt seiner Rede allein uns vergnügen will, erreicht seinen Zwek durch die blos ungebundene Rede, wenn ihr auch allenfalls der gewöhnliche prosaische Wolklang fehlen sollte; und wenn wir bey einer sehr intressanten Handlung die Personen unordentlich durch einander gehen sehen, und ihre ungekünstelten Reden hören, so finden wir Wolgefallen daran. Aber Töne, die

an sich weder Begriffe noch Empfindung erweken; Bewegungen der Menschen, die nichts leidenschaftliches, oder überhaupt nichts bedeutendes, haben; diese kann Niemand mit Wolgefallen hören und sehen. Sollen sie uns reizen, so muß ihre Form durch genaue metrische Einrichtung gefällig werden. Also keine Instrumentalmusik und kein Tanz ohne Metrum, daher der Rhythmus entsteht. Je unbedeutender die einzeln Theile an sich sind, je dringender wird die Nothwendigkeit des Metrum. Ein Gebäude zur Wohnung hat das genau abgemessene der Form weniger nöthig, als eine blos zur Ergözung des Auges aufgestellte Vase, oder ein Oblisk. Ein zum feindlichen Angriff in der Schlacht gemachter Gesang, hat weniger Genauigkeit im Sylbenmaaße, und im Rhythmus der Musik nöthig, als ein blos zur Ergözung dienendes Lied, oder eine Tanzmelodie. Im Tanze selbst, hat die Pantomime, die schon durch den Inhalt etwas vorstellt, das scharfe Metrum nicht nöthig, das den gesellschaftlichen Tänzen von weniger Bedeutung, nothwendig ist.

Dieses erkläret den Ursprung alles metrischen in Werken des Geschmaks. Was übrigens von der nähern Beschaffenheit dieser Abmessung in Gebäuden, in der Rede, in der Musik und im Tanze zu beobachten ist, wird in besondern Artikeln vorkommen. (*)

(*) S. Ebenmaaß; Sylbenmaaß; Rhythmus. Eurythmie.

Mezzatinta.
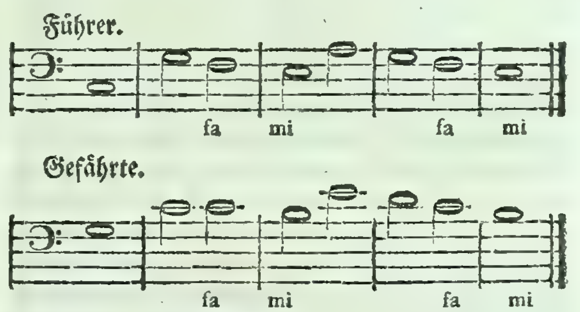
(Mahlerey.)

Die Mahler verbinden mit diesem Worte eben nicht allezeit denselben Begriff. Bisweilen wird es überhaupt gebraucht, jede Mittelfarbe, auch jede gebrochene Farbe auszudrüken. Diejenigen aber, welche dem Wort eine etwas engere Bedeutung geben, verstehen darunter nur die Mittelfarbe, welche gegen den Umriß eines runden Körpers an die helle Seite gelegt wird. Bey einer so unbestimmten Bedeutung finden wir eben nicht nöthig dieses Wort aufzunehmen. Die verschiedenen Sachen, die dadurch angezeiget werden, haben wir in den Artikeln Mittelfarben und gebrochene Farben vorgetragen.

Mi-Fa.
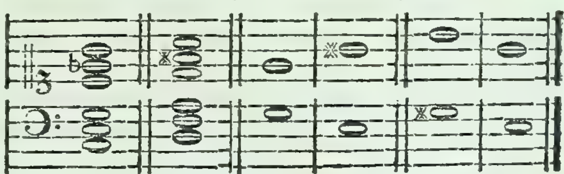
(Musik.)

So nennet man die in der diatonischen Tonleiter an zwey Orten unmittelbar auf einander folgenden halben Töne, als in Cdur e-f und h-c; weil nach der Aretinischen Solmisation der erstere immer Mi, der zweyte Fa heißt. Spricht man von Mi-Fa, als wenn diese beyden Sylben ein Wort ausmachten; so hat man dabey allemal Rüksicht auf gewisse Schwierigkeiten, welche aus der Lage des Mi und Fa, die in verschiedenen Tonarten verschieden ist, entstehen. Es kommen bey den nach den Tonarten der Alten gesezten Kirchensachen, und in allen Fugen, in Absicht auf die Lage dieser halben Töne, beträchtliche Schwierigkeiten vor. Man hat die strengste Aufmerksamkeit nöthig, daß das Mi-Fa in der Antwort, oder dem Gefährten genau in die Lage komme, die es in dem Führer, oder Hauptsaze hat, wie in diesem Beyspiel zu sehen ist.



Nur wenn der Hauptsaz mit einem Gegensaz in verschiedene Contrapunkte versezt wird, bindet man sich nicht mehr so genau an die Gleichheit des Mi-Fa, sondern sucht es durch ✕ oder b zu erhalten.

Man ließt ofte, bey älteren Tonlehrern sehr ernstliche Warnungen, daß man sich vor dem Mi gegen Fa hüten soll. Dieses will so viel sagen, daß man nie, weder in einem Accord, noch in der Fortschreitung, denselben Ton in einer Stimme groß, und in einer andern klein nehmen soll, wie z. E. hier:



weil dieses die unerträglichste Dissonanz ausmacht.

Miniatur.

(Mahlerey.)

Ist eine besondere Art Mahlerey mit Wasserfarben, die nur zu ganz kleinen Gemählden gebraucht wird. Man arbeitet dabey zwahr mit dem Pensel, aber nicht durch Striche, sondern blos durch Punkte.

Also bestehet das ganze Gemähld aus feinen an einandergesezten Punkten. Einige Miniaturmahler machen runde, andre längliche Punkte: auch findet man eine besondere Miniaturart, durch sehr kurze und feine Striche. Das Gemähld wird auf weißen Grund, starkes Papier, Pergament, Elfenbein, oder auf Schmelzgrund gearbeitet, da das Weiße des Grundes zu den höchsten Lichtern gespahrt wird. Elfenbein ist aber ein schlechter Grund, weil es mit der Zeit gelb wird.

Bisweilen wird das Gemähld, besonders das Portrait, nur halb in Miniaturart gemacht; nämlich das Gesicht, und was sonst an dem Bilde nakend ist, wird punktirt, das übrige, Gewand und Nebensachen, wird nach der gemeinen Art durch Penselstriche und Vertreibung der Farben in einander, gearbeitet. Man hat dergleichen von Corregio, von dem zwey sehr schöne Stüke in dem Cabinet des Königs von Frankreich sind. In der Miniatur selbst wird nichts vertrieben, sondern jeder Punkt behält die Farbe, wie sie auf der Palette war. Ob aber gleich die Farben nicht in einander fließen, so thun sie doch nebeneinandergesezt, wenn der Miniaturmahler recht geschikt ist, eben die Würkung, als wenn sie in einander geflossen wären. Doch ist es seltener eine Miniatur von vollkommener Harmonie zu sehen, als ein anderes Gemähld. In Portraiten sind doch die Farben insgemein zu schön, als daß sie das wahre Colorit der Natur darstellten. Für Blumen schiken sie sich am besten.

Diese Mahlerey dienet nur für sehr kleine Gemählde, die allemal unter Glas müssen gesezt werden: sie erfodert ungemein viel Geduld und große Behutsamkeit, weil nichts kann übermahlt werden. Insgemein lassen sie mehr die Geduld und den Fleis des Künstlers, als sein Genie bewundern. Doch sieht man auch bisweilen Miniaturen von großer Schönheit, ungemein guter Haltung und Harmonie: aber sie sind selten. Indessen ist die Miniatur deswegen schäzbar, weil ganz kleine Gemählde in Ringe, Uhren und anderes Geschmeide, nicht anders können gearbeitet werden.

Ich besinne mich bey irgend einem alten Schriftsteller die Beschreibung eines Gemähldes gelesen zu haben, bey welcher mir einfiel, es müßte in Miniatur gearbeitet gewesen seyn. In den mittlern Zeiten, da die schönen Künste meist im Staub, lagen, mag die Miniatur am meisten geblüht haben. Die Reichen ließen in ihren Kirchenbüchern um die Anfangsbuchstaben kleine Gemählde machen, und diese Art der Pracht war ihnen damals so gewöhnlich, als gegenwärtig irgend eine andere es ist. In dem Cabinet des Herzogs von Parma soll ein Mißale dieser Art von ausnehmender Schönheit seyn, von Dom Jul. Clovio bemahlt. Dieser Clovio ist einer der berühmtesten Miniaturmahler gewesen. Seine vornehmsten Werke sind nebst denen von Fra Giov. Batt. del Monte finario vornehmlich in der florentinischen Gallerie zu sehen.

Minute.

(Baukunst.)

Der Name der kleinern Theile, in welche die Baumeister den Model eintheilen. Die meisten geben der Minute den dreyßigsten Theil des Models. Man sehe den Artikel Model.

Mitleiden.

(Schöne Künste.)

Die liebenswürdige Schwachheit, der man den Namen des Mitleidens gegeben hat, verdienet in der Theorie der schönen Künste besonders in Betrachtung zu kommen. Verschiedene Werke der Kunst ziehlen blos darauf ab, uns diese Art der Wollust, die das Mitleiden mit sich führet, genießen zu lassen. Darum wollen wir hier die Natur und die Würkungen dieser Leidenschaft betrachten, und hernach über den Gebrauch derselben in den schönen Künsten einiges anmerken.

Wir empfinden Mitleiden, indem wir andre Menschen, an deren Schiksal wir Antheil nehmen, für unglüklich halten; es sey daß sie selbst dabey leiden, oder nicht. Denn oft entsteht das größte Mitleiden, wenn wir andre unglüklich sehen, ob sie gleich selbst ihr Elend nicht fühlen, wie bey Wahnwizigen geschieht. Das erste also, was zum Mitleiden erfodert wird, ist, daß wir andre für unglüklich halten; das zweyte, daß wir Antheil an ihrem Schiksal nehmen müssen. Sowol bey der einen als bey der andern dieser Bedingungen ist verschiedenes anzumerken, das eine nähere Ausführung erfodert.

Zuerst also richtet sich das Mitleiden nach den Vorstellungen, die wir selbst von dem Elend, oder Unglük haben. Wer niederträchtig genug ist, selbst keine Empfindung der Ehre zu haben, dem wird die Erniedrigung, oder Demüthigung, die einem andern

dern wiederfährt, kein Mitleiden erweken, und so wird der, welcher den Besiz des Reichthums gering schäzet, kein Mitleiden mit dem haben, der sein Vermögen verlohren hat; auch sogar alsdenn nicht, wenn es diesem schmerzhaft ist. Es giebt so gar Fälle, wo wir den über sein Elend klagenden, schelten, und es ihm übel nehmen, daß er sich elend fühlet. So gewiß ist es, daß wir nur alsdenn Mitleiden haben, wo wir selbst leiden würden, wenn wir an des andern Stelle wären.

Die andere Erfodernis zum Mitleiden ist, daß uns die Personen, deren Elend wir fühlen sollen, nicht gleichgültig seyen. Denn das Elend derer, für die man gleichgültig ist, macht keinen Eindruk; trift es Personen, die man hasset, so macht es so gar Vergnügen. Aber auf den höchsten Grad steiget es, wenn das Elend Personen betrift, für die man große Hochachtung, oder sehr zärtliche Zuneigung hat. Ueberhaupt ist ein Mensch nur in so fern zum Mitleiden geneigt, als er Achtung und Zuneigung gegen andre hat. Es giebt Menschen, die Niemand achten, als sich, und die, welche ihnen angehören, und diese sind gegen alle Menschen hart und unempfindlich — Große, die alles verachten, was unter ihrem Stand ist: diese haben nur mit Personen ihres Standes Mitleiden; sie sehen die Noth der geringern, ohne die geringste Rührung. Nicht selten findet man Menschen, die so sehr in sich selbst verliebt, und dabey so kurzsichtig, und daher so ungerecht sind, daß sie jeden andern Menschen, der nicht so denkt und handelt, wie sie es erwarten, verachten, oder gar hassen, und daher kein Mitleiden mit ihm haben. Daher kommt es, daß Menschen, die gegen ihre Freunde sehr mitleidig sind, ohne alles Gefühl des Mitleidens mit Feuer und Schwerdt gegen die wüthen, die in bürgerlichen, oder gottesdienstlichen Angelegenheiten, von einer andern Parthey, als sie selbst sind. Ich habe einen Mann gekannt, der sich aus unmenschlichen Graůsamkeiten ein Spiel machte, und für Mitleiden fast außer sich kam, wenn er eines seiner Kinder leiden sah. So wenig kann man auf das gute Herz eines Menschen den Schluß machen, wenn man ihn von Mitleiden gerührt sieht.

Der Dichter, der Thränen des Mitleidens will fließen machen, muß also nicht nur das Elend der Personen lebhaft schildern, sondern vorher unsre Hochachtung und Zuneigung für sie erweken. Beydes hat Shakespear in einem hohen Grade beseßen. Auch Euripides kann darin als ein Muster angeführt werden, vorzüglich in Schilderung des Elends. Und wem wird nicht hier die Clarissa, oder die Clementina della Poretta, als vollkommene Muster beyfallen? Ist der hochachtungswürdige Mensch bey seinem Leiden noch geduldig, oder entsteht sein Elend ganz unmittelbar aus der Größe seiner Tugend, so steiget das Mittleiden auf den höchsten Grad. Im erstern Falle befindet sich Anchises in der Aeneis, der im größten Elende die andern in ihrem Mitleiden gegen ihn noch tröstet.

> Sic o! sic positum adfati discedite corpus.
> Ipse manu mortem inveniam; miserebitur hostis
> Exuviasque petet: facilis jactura sepulchri est. (*)

(*) Aeneid. L. II.

Für den andern Fall kann eine Scene aus Thomsons Tancred und Sigismunde angeführt werden, die jedem Menschen von Empfindung das Herz durchbohrt. Der alte Siffredi, der Sigismunde Vater, ist ein verehrungswürdiger Held, dem Tancred seine Errettung vom Tode, seine Erziehung, und zulezt die Crone von Sicilien zu danken hat. Tancred verehret und liebet ihn auch als seinen Vater. Aber da dieser verliebte Jüngling erfährt, daß Siffredi, obgleich in der edelsten Absicht, und aus einem Uebermaaß von Tugend, seine Verbindung mit Sigismunde hintertreibet, bricht er in den heftigsten Zorn gegen ihn aus; nennet seinen Woltháter und Erretter einen alten Betrüger, und begegnet ihm, wie einem Nichtswürdigen. Da auch Tancred selbst ein hochachtungs= und liebenswürdiger Jüngling ist, so übernihmt uns zugleich auch ein tiefes Mitleiden für ihn, der sich durch die Heftigkeit der Leidenschaft zu dieser Abscheulichkeit hinreißen läßt. Man wird ungewiß, ob man mehr mit Siffredi oder mit Tancred Mitleiden haben soll. Dies ist meines Erachtens eine der stärksten tragischen Scenen, die möglich sind.

Der Redner, oder der Dichter, der sich vorsezt zum Mittleiden zu bewegen, muß wol bedenken, für was für eine Gattung Menschen er arbeitet; denn nach der Sinnesart und dem Charakter der Menschen richten sich ihre Vorstellungen von Elend und Unglük. Weichliche, verzärtelte Menschen werden mitleidig, wenn andre Ungemach, oder auch nur geringe körperliche Schmerzen ausstehen, und wer vorzüglich zur Zärtlichkeit und Liebe geneigt ist, fühlt bey einer unglüklichen Liebe das größte Mttleiden, wo ein andrer nur spotten würde. Es giebt Menschen

schen die nicht begreifen können, daß man unglüklich sey, so lange man Macht oder Reichthum besizt, und dadurch in Stand gesezt wird, sich alles, was zum Vergnügen der Sinnen gehört, zu verschaffen. Wie die Menschen, nach einer gemeinen, oder feineren Sinnesart, ihr Vergnügen an gröberen, oder feineren Dingen finden, so urtheilen und empfinden sie auch verschiedentlich bey dem Elend, und danach richtet sich nothwendig das Mitleiden.

Die unmittelbare Würkung dieser Leidenschaft, in so fern sie durch die Werke der schönen Künste erregt wird, ist gar ofte nur vorübergehend; eine bey dem Schmerz nicht unangenehme Empfindung, weil der Mensch alles liebet, was sein Gemüth ohne wiedrige daurende Folgen in Bewegung sezet. (*) So ist das Mitleiden, das wir mit dem Oedipus beym Sophokles haben. Es kann auf nichts abzielen. Doch giebt es auch Gelegenheiten, wo mehr damit ausgerichtet wird. Der Redner kann durch Erwekung des Mitleidens für einen Beklagten, ihn von der Strafe retten; oder wo das Mitleiden für einen Beleidigten rege gemacht wird, dem Beleidiger eine schwerere Strafe zu ziehen. Aber die gute Würkung des Mitleidens kann sich, wenn nur die Sachen recht behandelt werden, noch weiter erstreken. Dieses verdienet eine nähere Betrachtung.

(*) Man sehe, was hievon im Art. Leidenschaften, S. 701 angemerkt worden.

Wenn wir unter eigenem Schmerzen fremdes Elend sehen, das aus Boßheit, Uebereilung, oder blos unschiklichem Betragen andrer Menschen auf die Leidenden gekommen ist; so werden wir dadurch kräftig gewarnet, uns selbst vor solchem Betragen, dadurch andre unglüklich werden, sorgfältig zu hüten, und wir werden mit lebhaftem Unwillen die Boßheit verabscheuhen, die andre elend gemacht hat. So würkt das Mitleiden, das wir mit der Iphigenia und ihrer Mutter haben, Abscheu gegen die verdammte Ehr- und Herrschsucht des Agamemnons, der selbst das Leben einer liebenswürdigen Tochter aufgeopfert worden. Wer wird nicht, wenn ihn das Elend eines unterdrükten Volks bis zu Thränen gerührt hat, die Tyranney und jeden Unterdrüker auf ewig hassen? Wer kann, ohne dem Geiz zu fluchen, die mitleidenswürdige Scene betrachten, die Horaz so rührend schildert. (*) Ueberhaupt also kann das Mitleiden dienen, Haß und Abscheu gegen solche Laster zu erweken, wodurch unschuldige Menschen unglüklich werden. Der Künstler verdienet unsern Dank, der die Scenen des Elends, das Laster über unschuldige gebracht hat, so schildert, daß wir lebhaftes Mitleiden fühlen. Der gottlose boshafte Mensch wird freylich dadurch nicht gebessert; aber die Menschlichkeit gewinnt doch dabey, wenn er gehaßt und verabscheuhet wird.

(*) Od. L. II. Od. 18. vs. 26. ss.

Aber nicht nur ganz verworfene, sondern auch sonst noch gute Menschen, können durch Leidenschaften verleitet, oder aus Uebereilung, aus Vorurtheil, und mancherley Schwachheiten, andre Menschen elend machen. Das Mitleiden, das wir dabey empfinden, warnet uns ernstlich, daß wir gegen solche Schwachheiten auf guter Hut seyen. Wird nicht ein Vater sich hüten, einer sonst liebenswürdigen, aber von Zärtlichkeit übereilten Tochter mit Härte zu begegnen, wenn er das Mitleiden über so mancherley Jammer, das eine solche Härte über ganze Familien gebracht hat, gefühlt, wenn er z. B. Shakespears Romeo und Juliette vorstellen, gesehen? Welcher Jüngling, wenn er nicht ganz des Gefühls beraubet ist, wird sich nicht mit äußerster Sorgfalt in Acht nehmen, ein zärtliches Mädchen, zu dessen Besiz er nicht gelangen kann, zur Liebe gegen ihn zu verleiten, wenn er das Mitleiden gefühlt hat, das Clementinens Wahnwiz in jedem nicht ganz unempfindlichen Herzen auf das lebhafteste erweket?

Aus diesen und tausend andern Beyspielen erhellet, was für gute Würkungen aus dem Mitleiden durch die Werke der schönen Künste erfolgen können. Vielleicht wär es auch möglich harte und unempfindliche Seelen, die durch fremde Noth noch nie gerührt worden, durch solche Werke allmählig empfindsam zu machen. Was sie bey den verschiededen mitleidenswürdigen Scenen des Lebens noch nicht gefühlt haben, könnte ihnen vielleicht durch recht lebhafte Schilderungen nach und nach fühlbar werden.

Allein es verdienet auch angemerkt zu werden, daß das Mitleiden, wie alle sonst unmittelbar gute Leidenschaften, schädlich werden kann, wenn es zu weit getrieben wird. Seiner Natur nach benihmt es immer der Seele von ihrer Stärke. Der Mensch aber bekommt seinen Werth mehr von den würkenden, als von den leidenden Kräften; man kann sehr mitleidig und im übrigen sehr wenig werth, und keiner, nur ein wenig Anstrengung der Kräfte erfodernden, guten Handlung fähig seyn. Also könnte der übertriebene Hang zum Mitleiden in bloße Weichlichkeit ausarten. Alsdann würde es auch zu nichts

dienen, als daß der Mitleidige sich selbst durch seine Empfindsamkeit elend machte. Wie es ofte geschieht, daß Menschen vor allzugroßem Schmerzen ohnmächtig werden, und zur Erleichterung ihres eigenen Elendes nichts mehr thun können; so kann auch der, den das Mitleiden niederdrükt, in manchen Fällen dem Elenden wenig Hülfe leisten. Und wie es nicht mehr heilsame Empfindsamkeit, sondern höchstschädliche Schwachheit ist, jede uns betreffende Beschwerlichkeit lebhaft zu fühlen; so ist ein ähnliches Gefühl für andre keine tugendhafte Regung. Das Mitleiden muß sich nicht auf geringe und in ihrem Folgen nüzliche Ungemächlichkeiten, vielweniger auf blos eingebildetes Elend erstreken. Warum wollte man z. B. mit Leuten, die harter Arbeit gewohnt sind, die, damit zufrieden, sich ihren täglichen Unterhalt dadurch schaffen, und zugleich nothwendige Geschäfte, derer die Gesellschaft nicht entbehren kann, verrichten, Mitleiden haben? Oder warum sollte man weichliche Menschen, die von jeder Beschwerlichkeit niedergedrükt werden, durch Mitleiden noch zaghafter machen? Also gilt auch von dieser an sich liebenswürdigen Leidenschaft, was Aristoteles mit Recht von allen sittlichen Eigenschaften fodert, sie muß das Mittelmaaß nicht viel überschreiten.

Aus diesen Betrachtungen über die Natur und die Folgen des Mitleidens, kann der Künstler lernen, was er in Absicht auf dasselbe zu thun hat. Will er Mitleiden erweken, so muß er das Elend, das unsre Empfindsamkeit reizen soll, lebhaft schildern; für die leidenden Personen muß er uns einnehmen, muß ihre Unschuld, ihre Tugend, die ein bessers Schiksal verdiente, oder ihre Gelassenheit und Geduld; daneben ihr Leiden, die Unmöglichkeit, daß sie sich selbst helfen, uns fühlen lassen; er muß uns helfen, uns selbst in die Umstände der leidenden zu sezen, damit wir alles recht fühlen; denn muß er bisweilen das Mitleiden selbst, daß er, oder andere bey dieser Sache schon fühlen, so lebhaft, als ihm möglich ist, ausdrüken; weil dieses allein uns schon zu derselben Empfindung reizet. Dieses alles bedarf keiner weitern Ausführung.

Mit reifer Ueberlegung hat der Künstler zu bedenken, wohin das Mitleiden, das er in uns rege machen will, abzielen könne, oder müsse. Werke, die auf blos vorübergehendes unfruchtbares Mitleiden abzielen, in welchem Fall vielleicht die meisten Trauerspiele sind, so angenehm sie auch sonst seyn mögen, sind von keiner großen Wichtigkeit, wo sie nicht durch Nebensachen wichtig werden. Vorzüglich wähle der Künstler einen Stoff, wodurch er Mitleiden erweket, dessen Würkungen, wie vorher gezeiget worden, heilsam sind; wodurch er Abscheu, oder Feindschaft gegen Grausamkeit, Boßheit und gegen Laster, Furcht vor Schwachheiten und Vergehungen, dadurch andre elend werden können, auf eine dauerhafte Weise in die Gemüther pflanzen kann. Aber er hüte sich uns ein blos eingebildetes Elend, als ein Würkliches vorzustellen. Er fodre nicht von uns, daß wir mit einen König Mitleiden haben, der durch unverzeichliche Schwachheit darum sich unglüklich fühlt, weil er seine Neigung zu einer Buhlerin dem Besten des Staats aufzuopfern nicht im Stand ist. Dieses verdienet mehr unsern Unwillen, als unser Mitleiden. Er mache uns nicht weichherzig, wenn Cato den Untergang der Freyheit nicht überleben will, und sich von dem weit grössern Elend der Schmeichler eines Tyrannen, oder allenfalls auch nur der Zeuge seiner Handlungen zu seyn, durch einen freywilligen Tod befreyt; oder wenn ein rechtschaffener Mann, wie Phocion ein Opfer der Tyranney wird, da sein Tod uns mit Hochachtung für ihn erfüllet. Der Held bedarf unsers Mitleidens nicht, und den Tyrannen verabscheuhen wir, ohne erst durch dieses Mitleiden dazu vermocht zu werden.

Mittelfarben.

(Mahlerey.)

Man ist über die Bedeutung dieses Worts nicht überall einstimmig. Der Hr. von Hagedorn merkt an, (*) das diejenigen den Sinn desselben zu sehr einschränken, die nur die Schattirungen, die zu den Halbschatten gebraucht werden, darunter verstehen, da man auch in dem ganzen Lichte Mittelfarben haben haben muß; er dähnet auch die Benennung sogar auf die Farben aus, wodurch die Würkung der Wiederscheine besonders ausgedrükt wird. Nach diesem Begriffen gehört jede Farbe oder jede Tinte, die aus Vereinigung zweyer in einander übergehender Farben entsteht, oder derselben zu Hülfe kommt, zu den Mittelfarben. Die Mittelfarben aber bekommen nach ihrem Ursprung und ihrer Anwendung verschiedene Namen. In so fern sie aus ganzen Farben durch Vermindrung ihrer Stärke entstehen, werden sie gebrochene Farben genennt; und indem sie zu Schattirungen zwischen Licht und Schatten ge-

(*) Betracht über die Mahlerey S. 681.

gebraucht werden, bekommen sie den Namen der Halbschatten und der Zwischenfarben.

Ueberhaupt also gehören alle Tinten, wodurch die eigenthümliche Farb eines Gegenstandes von dem höchsten Licht allmählig abnihmt, es sey, daß sie sich in ganzen oder halben Schatten verliehret, oder nur in eine andere weniger helle Farbe herübergeht, zu den Mittelfarben. Man sieht Köpfe von Van Dyk, an denen man keine Schatten wahrnihmt, ob sie sich gleich vollkommen runden. Diese Würkung ist eben sowol den Mittelfarben zuzuschreiben, als die ähnliche Würkung, die durch Licht und Schatten erhalten wird. Die meisten Farben also, die von dem Pensel auf das Gemählde getragen werden, sind Mittelfarben, und durch sie wird die wahre Haltung und Harmonie hervorgeracht. Die flache chinesische Mahlerey unterscheidet sich von der unsrigen durch den gänzlichen Mangel der Mittelfarben.

Einigermaaßen könnte die Haltung ohne Mittelfarben, durch dunkele Schraffirungen erreicht werden, wovon wir an vielen Kupferstichen etwas ähnliches sehen. Aber die wahre Farbe der Natur, die wunderbare Harmonie, da aus unzähligen Tinten, deren jede ihre besondere Farbe hat, nur ein ein einziges warmes und duftendes Farbenkleid des Nakenden entsteht, so wie der liebliche Schmelz und das Durchsichtige, wodurch, wie Hagedorn sich glüklich ausdrükt, (*) die Schatten gleichsam nur über die Gegenstände schweben, dieses ist die Würkung der Mittelfarben.

(*) S. Betrachtungen über die Mahlerey S. 302.

Also hängt die wahre Vollkommenheit des Colorits ganz von den Mittelfarben ab. Sie sind es, die uns in den schönsten Gemählden der Niederländer bezaubern, und uns vergessen machen, daß wir ein Gemählde sehen. Ohne sie kann ein Gemählde in Erfindung, Zeichnung und Anordnung groß seyn; kein aus der Natur nachgeahmter Gegenstand aber sein wahres Ansehen bekommen. Nur ein ausserordentlicher Fleis, den viele an den holländischen Mahlern zu verachten scheinen, von einem höchst empfindsamen Aug unterstüzt, führet zu der Fertigkeit die wahren Mittelfarben der Natur zu entdeken, und die Gegenstände in der vollkommenen Färbung der Natur vorzustellen.

Nichts würde vergeblicher seyn, als den jungen Mahler durch Regeln in der Kunst der Mittelfarben unterrichten zu wollen. Hat er das feine Gefühl, was dazu erfodert wird, so kann man ihm weiter nichts sagen, als daß ihm eine genaue Beobachtung der Natur und der wunderbaren Werke der Niederländer empfohlen wird.

Mittelstimmen.

(Musik.)

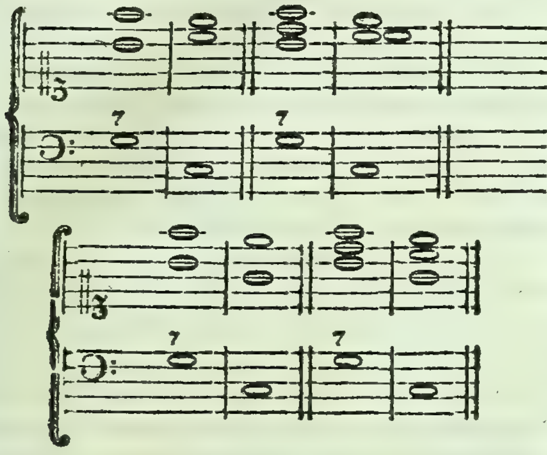
Sind in einem Tonstük die Stimmen, welche ausser dem begleitenden Basse den Hauptgesang durch harmonische Ausfüllungen begleiten. Denn in vielstimmigen Sachen, da jede Stimme ebenfalls eine Hauptmelodie hat, würde dieser Name unrecht den zwischen dem Baße und dem Discant liegenden Stimmen gegeben werden. Die Mitelstimmen haben nie eine nach allen Theilen ausgearbeitete Melodie. Zwar ist es allemal ein großer Mangel, wenn sie ganz ohne Gesang und für sich bestehenden Ausdruk sind; aber ihre Melodie muß sehr einfach seyn, damit sie den Hauptgesang, den sie gleichsam nur von weitem begleiten, nicht verdunkeln mögen.

Die Hauptmelodie ist allemal das Wesentliche des Tonstüks, (*) nach ihr der Baß, der die Harmonie leitet; die Mittelstimmen müssen aus der Harmonie, oder Folge der Accorde die schiklichsten Töne zur Unterstüzung des Gesanges nehmen. Sind sie selbst ohne alle Melodie und nur aus einzelen, zwar in der Harmonie richtigen, aber unter sich nicht zusammenhangenden Tönen, zusammengesezt; ist darin nichts von Takt und Rhythmus, so leisten sie auch wenig Hülfe, und es wär in solchem Fall eben so gut, daß die Hauptstimme blos durch den Generalbaß begleitet würde. Zu dem kommt noch, daß in solchem Falle, diejenigen, welche die Mittelstimmen spiehlen, den Ausdruk des Stüks nicht empfinden, folglich nicht einmal, wie es seyn sollte, ihn durch guten Vortrag unterstüzen können.

(*) S. Melodie.

Also ist nothwendig, daß jede Mittelstimme einen mit der Hauptmelodie im Charakter übereinstimmenden Gesang habe, der höchst einfach sey. Nur da, wo die Hauptstimme entweder pausirt, oder aushaltende Töne hat, ist den Mittelstimmen erlaubt, einige eigene Säze, oder Gedanken vorzutragen, wenn es nur auf eine Art geschieht, die dem Hauptgesang keinen Abbruch thut. Man nihmt in die Mittelstimmen diejenigen zur vollen Harmonie gehörigen Töne, die weder der Baß noch die Hauptstimme haben. Aber einem bessern Gesang dieser Mittelstimmen zu gefallen, wird auch wol ein solcher Ton weggelassen, und dagegen ein anderer verdoppelt,

pelt. Dieses muß vornehmlich in Mittelstimmen, die deutlich gehört werden, bey Leittönen, die darin vorkommen, beobachtet werden. Darum ist in folgenden Beyspielen
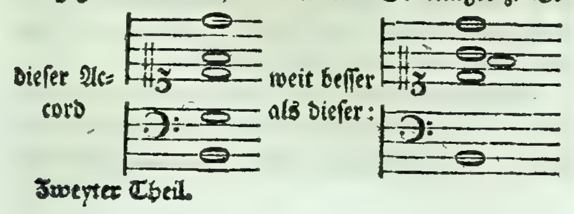


das erste und zweyte, da das Subsemitonium in der Mittelstimme seinen natürlichen Gang über sich nihmt, den beyden andern, da die Töne mannigfaltiger sind, vorzuziehen.

Es ist eine Hauptregel, daß die Mittelstimmen sich in den Schranken ihrer Ausdähnung halten, und nicht über die Hauptstimme in der Höhe heraustreten; weil diese dadurch würde verdunkelt werden. Auch muß man sich nicht einfallen lassen, einen Gedanken in der Hauptstimme abzubrechen, und seine Fortsezung einer Mittelstimme zu überlassen.

Ueberhaupt gehöret mehr, als bloße Kenntnis der Harmonie zu Verfertigung guter Mittelstimmen. Ohne feinen Geschmak und scharfe Beurtheilung werden sie entweder zu einem die Melodie verdunkelnden Geräusch, oder zu einem gar nichts bedeutenden Geklapper.

Die beste Würkung thun die Mittelstimmen, in denen die zur Vollständigkeit der Harmonie nöthigen Töne auch zugleich eine singbare Melodie ausmachen. Am reinesten klinget die Harmonie, wenn die Töne in den Mittelstimmen so vertheilt sind, daß alle gegen einander harmoniren. So klinget z. B.



weil hier wegen der an einander liegenden Töne f und g eine Secunde gehört wird. Unangenehm werden die Mittelstimmen, wenn die Harmonie, wie bisweilen in den Werken großer Harmonisten, die gerne ihre Kunst zeigen wollen, geschieht, zu sehr mit Tönen überhäuft ist. Daher lassen bisweilen gute Melodisten in Arien, die vorzüglich einen gefälligen Gesang haben sollen, die Bratsche mit dem Baß im Unisonus gehen. Wie die Mittelstimmen zu Arien zu behandeln seyen, kann man am besten aus den Graunischen Opern sehen.

Keinen geringen Vortheil zieht man aus den Mittelstimmen in gewissen Stüken daher, daß eine derselben die Bewegung richtig bezeichnet, wenn sie durch die Melodie, wie ofte geschieht, nicht deutlich angezeiget wird. Davon giebt die Graunische Arie aus der Oper *Cleopatra*: Ombra amata &c. ein schönes Beyspiel. Die Hauptmelodie hat einfache aushaltende Töne, die den Gesang höchst pathetisch machen, die Mittelstimmen aber geben die Bewegung an.

Model.
(Baukunst.)

Die Einheit, nach welcher in der Baukunst die verhältnißmäßige Größe, jedes zur Verziehrung dienenden Theiles, bestimmt wird. Indem der Baumeister den Aufriß gewisser Gebäude zeichnet, mißt er die Theile nicht nach der absoluten Größe in Fußmaaß, sondern blos nach der verhältnißmäßigen, in Modeln und dessen kleinern Theilen. Der Model ist nämlich keine bestimmte Größe, wie ein Fuß, oder eine Elle, sondern unbestimmt, die ganze oder halbe Dike einer Säule. Ist die Säule sehr hoch, und folglich auch sehr dik, so ist der Model groß, ist die Säule klein, so wird auch der Model klein.

Vitruvius, und seinem Beyspiel zufolge Palladio, Serlio und **Skammozzi** nehmen überall die ganze Dike der Säule, nur in der dorischen Ordnung nehmen die drey ersten die halbe Säulendike zum Model an. Wir haben, nach dem Beyspiel vieler andrer, die halbe Säulendike durchaus zum Model angenommen.

Da in jedem Gebäude Theile vorkommen, deren Größe weit unter dem Model ist, so muß dieser in kleinere Theile eingetheilt werden. Die meisten Baumeister theilen ihn in 30 Theile ein, die sie Minu-

ten nennen: wir folgen dem Goldmann, der den Model in 360 Theile eintheilt. Nach diesen Erläuterungen müssen alle Bestimmungen der Verhältnisse verstanden werden, welche in den die Baukunst betreffenden Artikeln dieses Werks, vorkommen.

Der Baumeister, welcher einen Plan macht, hat zwey Maaßstäbe, nach denen er sich richten muß, den welcher die absoluten Größen angiebt, und der folglich nach Ruthen, Fuß und Zoll eingetheilt ist, und denn den, wodurch er die Verhältnisse bestimmt, und der nach Modeln und dessen Theilen abgetheilt ist. Er muß also wissen, den Modelmaaßstab mit dem andern zu vergleichen. Gesezt, es wär einem aufgegeben, ein Gebäude von jonischer Art aufzuführen: der Plaz, den es einnehmen soll, wird ihm gezeiget; er mißt denselben nach Ruthen und Fuß aus. Aus der Größe dieses Plazes, wird auch die Höhe des Gebäudes, von ihm dergestalt bestimmt, daß es nach Maaßgebung seines Gebrauchs und des Plazes, den es einnihmt, wol proportionirt werde: die Höhe wird also zuerst nach Ruthen- und Fußmaaß bestimmt, und daraus muß hernach die Größe des Models hergeleitet werden.

Man nehme an, der Baumeister habe gefunden, daß sein Gebäude von einer durchgehenden jonischen Ordnung, von der Erde bis oben an dem Kranz 60 Fuß hoch seyn müsse. Um nun die Zeichnung machen zu können, muß er nothwendig einen Maßstab nach Modeln haben, folglich muß er wissen, wieviel Fuß und Zoll der Model sey. Er weiß, daß die ganze Ordnung vom Fuß der Säule bis oben an den Kranz 21 Model seyn muß, (*) mithin müssen 60 Fuß 21 Model geben, wenn nämlich die Säulen mit ihren Füßen gerade auf dem Boden stehen. In diesem Fall also nimmt man den 21sten Theil von 60 Fuß, das ist, 2 Fuß 10 Zoll 3 $\frac{9}{21}$ Lin. für den Model. Hieraus ist offenbar, wie in andern Fällen zu verfahren wäre.

(*) S. Säulenordnung.

Wollte man dem Gebäude einen durchlaufenden Fuß von 6 Fuß hoch geben, und die Säulen erst auf diesen Fuß stellen; so würde die Säulenordnung nur noch 54 Fuß hoch werden; mithin wäre alsdenn der Model nur der 21ste Theil von 54 Fuß oder 2 Fuß 5 $\frac{5}{9}$ Zoll. Wollte man noch überdem die Säulen auf Säulenstühle stellen, und diesen 4 Model geben; so ist klar, daß die ganze Höhe der Ordnung alsdenn von 25 Modeln müßte genommen werden. Mithin wäre in diesem Fall ein Model der 25ste Theil von 60 oder von 54 Fuß.

Vignola, der jeder Säulenordnung ihre eigene Höhe giebt, findet den Model auf folgende Weise. Er theilt die ganze Höhe in 19 Theile. Davon nimmt er 4 Theile zum Postament, 3 zum Gebälke und die übrigen 12 für die Säule. Will man kein Postament haben, so wird die ganze Höhe in fünf Theile getheilt, davon einer zum Gebälke und vier zur Säule gerechnet werden. Wobey aber offenbar ist, daß das Verhältnis des Gebälkes zur Säule in den zwey Fällen nicht dasselbe bleibet.

Dieses gilt nur von den Gebäuden, von einer einzigen durchgehenden Ordnung. Sollen zwey oder mehr Ordnungen auf einander kommen, so hat nothwendig jede Ordnung ihren besondern Model. In zwey auf einanderstehenden Ordnungen, muß der Model der obern, zu dem Model der untern, auf welcher jene steht, sich verhalten, wie die Dike des untern Stammes zu der Dike des eingezogenen Stammes. (*) Alsdenn wird die Berechnung des Models etwas schwerer. Ein Beyspiel aber kann hinlänglich seyn, die Art dieser Berechnung zu lehren.

(*) S. Uebersetzung.

Laßt uns sezen, es müsse ein Gebäude 100 Fuß hoch, von zwey übereinanderstehenden Ordnungen einer niedrigen und einer hohen aufgeführt werden, und die Säulen sollen auf Postamenter von vier Modeln kommen. Auf diese Art wird die ganze Höhe der untern niedrigen Ordnung 24 Model, der höhern aber 28 Model seyn. (*) Mithin müssen die 24 Model der niedrigen und die 28 Model der höhern Ordnung hundert Fuß ausmachen. Allein dabey muß auch diese Bedingniß statt haben, daß die obern Model zu dem untern sich verhalte, wie 4 zu 5. Denn so verhält sich die untere Dike der niedrigen Säule zu der obern Dike. Wenn man also für den untern Model x sezet, und für den obern y so müssen diese beyde Bedingnisse erfüllt werden:

(*) S. Säulenordnung.

1. daß $x : y = 5 : 4$.

2. daß $24x + 28y = 100$.

Daher findet man x oder den untern Model 2 $\frac{9}{58}$ Fuß; den obern aber 1 Fuß und $\frac{21}{29}$. Diesemnach würde das untere Geschoß 24 Mal 2 $\frac{9}{58}$, oder 51 $\frac{21}{29}$ Fuß, das Obere 48 $\frac{8}{29}$ Fuß hoch werden.

Wiewol der Model keine bestimmte Größe hat, so hat man doch noch kein so großes Gebäude gesehen, dessen Model über vier Fuß, noch ein so kleines, dessen

dessen Model unter einem Fuß gewesen wäre. Außer dem Model, wodurch die Verhältnisse der Haupttheile bestimmt werden, giebt es noch einen andern, der blos zur Verziehrung der Thüren und Fenster gebraucht wird. Sind an diesen Oefnungen Säulen, so wird der Model, so wie der Hauptmodel nach der Säulendike genommen. Werden aber diese Oefnungen blos mit Einfassungen verziehret, so kann füglich die Höhe des Gesimses zum Model genommen werden.

Modell.
(Zeichnende Künste.)

So nennet man die Person, welche in Zeichnungsschulen von dem Meister derselben, nakend und in einer von ihm gewählten Stellung hingestellt wird, damit die Schüler danach zeichnen können. Doch wird der Name bisweilen auch andern aus Thon, Gyps, oder einer andern Materie gebildeten Figur oder Form gegeben, nach welcher ein Werk gezeichnet, oder gebildet wird. Wenn von Mahleracademien die Rede ist, so bedeutet Modell insgemein einen lebendigen Menschen, der wegen seiner Schönheit und gutem Verhältnis aller Gliedmaaßen den Nachzeichnern zum Muster dienet. **Modelliren** nennt man Formen aus Wachs oder Ton bilden, welche hernach zu Mustern dienen. Wenn nämlich der Bildhauer ein Werk von Holz, Stein oder Metall verfertigen soll, so kann er nicht wie der Mahler, sich mit einer davon gemachten Zeichnung, in welcher die Gedanken entworfen, und allmählig in völliger Reife vorgestellt werden, behelfen; er muß nothwendig ein seinem künftigen Werk ähnliches und würklich körperliches Bild vor sich haben. Dieses wird von einer gemeinen, zähen und weichen Materie gemacht, damit man mit Leichtigkeit so lange daran ändern, davon wegnehmen, oder dazu sezen könne, bis man das Bild so hat, wie es die Phantasie, oder die Natur, dem Künstler zeiget. Erst, wenn das Modell vollkommen fertig ist, nihmt der Bildhauer den Marmor zur Hand, den er so genau als möglich, nach seinem Modell aushaut. Das Modelliren ist also dem Bildhauer eben so nothwendig, als das bloße Zeichnen dem Mahler. Aber in gar viel Fällen ist es auch diesem beynahe unentbehrlich. Es kommt ihm nicht nur in einzelen Figuren, sondern vornehmlich bey Gruppirung derselben und zur genauen Beobachtung des Lichts und Schattens, auch der Perspektiv sehr zu statten, wenn er seine Figuren in den Stellungen, die er ihnen zu geben gedenkt, modelliren, und denn in Gruppen nach der ihm gefälligen Anordnung vor sich sezen kann. (*) Es ist deswegen den Anfängern der Mahlerey sehr anzurathen, daß sie mit der Zeichnung auch das Modelliren lernen, wovon verschiedene große Mahler guten Vortheil gezogen haben.

(*) S. Anordnung. S. 65.

Modulation.
(Musik.)

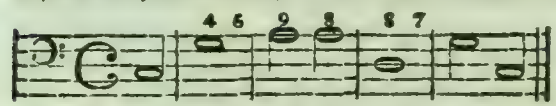
Das Wort hat zweyerley Bedeutung. Ursprünglich bedeutet es die Art eine angenommene Tonart im Gesang und in der Harmonie zu behandeln, oder die Art der Folge der Accorde vom Anfange bis zum Schluß, oder zur völligen Ausweichung in einen andern Ton. In diesem Sinn braucht Martianus Capella das Wort Modulatio, und in diesem Sinne kann man von den Kirchentonarten sagen, jede habe ihre eigene Modulation. Das ist ihre eigene Art fortzuschreiten, und Schlüße zu machen. Gemeiniglich aber bezeichnet man dadurch die Kunst den Gesang und die Harmonie aus dem Hauptton durch andre Tonarten vermittelst schiklicher Ausweichungen durchzuführen, und von denselben wieder in den ersten, oder Hauptton, darin man immer das Tonstük schließt, einzulenken.

In ganz kurzen Tonstüken also, die durchaus in einem Ton gesezt sind, oder in langen Stüken, da man im Anfang eine Zeitlang in dem Haupttone bleibet, ehe man in andre ausweichet, bestehet die gute Modulation darin, daß man mit gehöriger Mannigfaltigkeit den Gesang und die Harmonie eine Zeitlang in dem angenommenen Tone fortseze, und am Ende darin beschließe. Dieses erfodert wenig Kunst. Es kommt blos darauf an, daß gleich im Anfange der Ton durch den Klang seiner wesentlichen Sayten, der Octav, Quint und Terz dem Gehör eingepräget werde; hernach, daß der Gesang, so wie die Harmonie durch die verschiedenen Töne der angenommenen Tonleiter durchgeführt, hingegen keine derselben fremde Töne, weder im Gesang noch in der Harmonie, gehört werden.

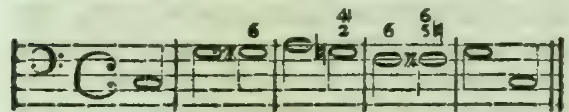
Dabey ist aber eine Mannigfaltigkeit von Accorden nothwendig, damit das Gehör die nöthige Abwechslung empfinde. Man muß nicht, wie magere Harmonisten thun, nur immer sich auf zwey, oder

drey Accorden herumtreiben, oder in Versezungen wiederholen, vielweniger, ehe das Stük oder der erste Abschnitt zu Ende gebracht worden, wieder in den Hauptton schließen, und dadurch auf die Stelle kommen, wo man anfänglich gewesen ist.

Die Regel, daß man nur solche Töne hören lasse, die der angenommenen Tonleiter zugehören, dårf auch eben nicht auf das strengste beobachtet werden. Es geht an, daß man, ohne den Ton darin man ist zu verlassen, oder das Gefühl desselben auszulöschen, eine ihm fremde Sayte berühre. Aber es muß nur wie im Vorbeygang geschehen, und man muß sie sogleich wieder verlassen. Man könnte in C dur, anstatt also zu moduliren,



auch wol auf folgende Weise fortschreiten,



ohne daß durch die zwey fremden Töne, die hier gehört werden, das Gefühl der Tonleiter C dur ausgelöscht würde. Nur müssen nicht solche fremde Töne genommen werden, die der Tonleiter völlig entgegen sind, wie wenn man in C dur Cis oder Dis hören ließe; denn dadurch würde sogleich das Gefühl einer sehr entfernten Tonart erwekt werden.

Man kann auf diese Weise ganze Stüke, oder Abschnitte von zwölf, sechszehen und mehr Takten machen, ohne langweilig zu werden. (*) Dieses sey von der Modulation in einem Ton gesagt.

(*) Man sehe was hierüber in dem Art. Fortschreitung angemerkt worden.

Die andere Art, oder das, was man insgemein durch Modulation verstehet, erfodert schon mehr Kenntnis der Harmonie, und ist grössern Schwierigkeiten unterworfen. Es ist kein geringer Theil der Wissenschaft eines guten Harmonisten, långeren Stüken durch öfteres Abwechseln des Tones eine Mannigfaltigkeit zu geben, wobey keine Härte, die aus schnellen Abwechslungen entsteht, zu fühlen sey. Dieser Punkt verdienet demnach eine genauere Betrachtung.

Von der Nothwendigkeit in långern Stüken, Gesang und Harmonie durch mehrere Töne hindurch zu führen, zulezt aber wieder auf den ersten Hauptton zu kommen, und von den Ausweichungen und Schlüßen, wodurch diese Modulation erhalten wird, ist bereits in einem andern Artikel gesprochen worden, (*) den Anfänger hier vor Augen haben müssen. Dort ist auch gezeiget worden, wie die verschiedenen Töne am natürlichsten und ungezwungensten auf einander folgen können, und wie lange man sich ohngefehr in jedem neuen Ton aufhalten könne, ohne sich ganz in der Modulation zu verirren. Aber man muß wol merken, daß jene Regeln nur gelten, in so fern es um einen gefälligen und wolfließenden Gesang zu thun ist. Der Ausdruk und die Sprache der Leidenschaft erfodern ofte ein ganz anderes Verfahren. Wenn sich die Empfindung schnell wendet, so muß auch der Ton schnell abwechseln. Also bleibet uns hier noch übrig von den allgemeinen Regeln der guten Modulation zu sprechen.

(*) S. Art Ausweichung.

Sie ist nicht in allen Arten der Tonstüke denselben Regeln unterworfen. Das Recitativ erfodert meistentheils eine ganz andere Modulation, als der eigentliche Gesang; die Tanzmelodien und die Lieder sind in der Modulation sehr viel eingeschränkter, als die Arien, und diese mehr, als große Concerte. Also kommt bey der Modulation die Natur des Stüks, und besonders seine Länge zuerst in Betrachtung. Hernach muß man auch bedenken, ob die Modulation blos eine gefällige Mannigfaltigkeit und Abwechslung zur Absicht habe, oder ob sie zur Unterstüzung des Ausdruks dienen soll. Dergleichen Betrachtungen geben dem Tonsezer in besondern Fällen die Regeln seines Verhaltens an, und zeigen ihm, wo er weiter von dem Hauptton ausschweifen könne, und wo er sich immer in seiner Nachbarschaft aufhalten müsse; wo er schnell und allenfalls mit einiger Härte in entfernte Töne zu gehen hat, und wo seine Ausweichungen sanfter und allmählig seyn sollen. Lauter Betrachtungen von Wichtigkeit, wenn man sicher seyn will, für jeden besondern Fall die beste Modulation zu wählen.

Durch die Modulation kann der Ausdruk sehr unterstüzt werden. In Stüken von sanftem und etwas ruhigem Affekt, muß man nicht so ofte ausweichen, als in denen, die ungestühmere Leidenschaften ausdruken. Empfindungen verdrießlicher Art, vertragen und erfodern sogar eine Modulation, die einige Härte hat, da ein Ton gegen den nächsten eben nicht allzu sanft absticht. Wo alles, was zum Ausdruk gehöret, in der größten Genauigkeit beobachtet wird,

da sollte auch die Modulation so durch den Ausdruk bestimmt werden, daß jeder einzele melodische Gedanken in dem Tone vorkäme, der sich am besten für ihn schiket. Zärtliche und schmerzhafte Melodien, sollten sich nur in Molltönen aufhalten; die muntern dur Töne aber, die in der Modulation, des Zusammenhanges halber nothwendig müssen berührt werden, sollten gleich wieder verlassen werden.

Es ist einer der schweeresten Theile der Kunst, in der Modulation untadelhaft zu seyn. Deswegen ist zu bedauren, daß die, welche über die Theorie der Kunst schreiben, sich über diesen wichtigen Artikel so wenig ausdähnen, und genug gethan zu haben glauben, wenn sie zeigen, wie man mit guter Art von dem Haupttone durch den ganzen Zirkel der 24 Töne herumwandeln, und am Ende wieder in den ersten Ton einlenken solle. Die Duette von Graun können hierüber zu Mustern dienen

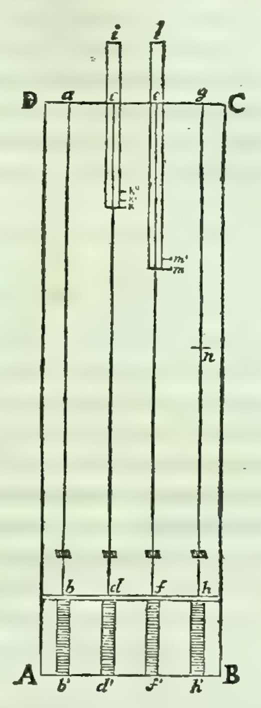
Monochord.
(Musik)

Ein Instrument von einer einzigen Sayte mit einem beweglichen Stäg und mit Eintheilungen, wodurch man sehen kann, wie der Ton der Sayte nach Verhältnis ihrer ab- oder zunehmenden Länge höher oder tiefer wird. Die Alten nannten diese Sayte den **Canon.** Man macht die Monochorde bisweilen von drey oder vier Sayten, damit man nach genau abgemessener Länge jeder Sayte den Grundton mit seiner vollen Harmonie auf dem Instrument haben könne. Bessern Klanges halber wird dasselbe hol, mit einem Resonanzboden, und mit Tasten zum Anschlagen der Sayten gemacht.

Wiewol in der Musik das Gehör in Absicht auf den Wolklang der einzige Richter ist, auch vermuthlich alle alten und neuen Tonleitern und Temperaturen, in so fern die Instrumente würklich danach gestimmt sind, blos durch das Gehör gefunden worden; so muß sich dadurch Niemand verführen lassen zu glauben, daß die mathematische Bestimmung der Intervalle, die das Monochord an die Hand giebt, etwas unnüzes sey. Sie leitet nicht nur auf die Entdekung der wahren Ursachen aller Harmonie, (*) sondern dienet auch noch zu verschiedenen nüzlichen Beobachtungen, wie wir bald zeigen werden; besonders wenn man ein Monochord hat, auf welchem die Sayten durch Gewichter können gespannt werden.

(*) S. …nsonanz.

Man stelle sich vor ABCD sey der Kasten zu einem Monochord, ab, cd, ef, gh seyen vier



gleich lange und gleich stark gespannte Sayten; bb', dd', ff', hh', seyen die Tasten, vermittelst deren die Sayten durch Federn, oder Hämerchen können in Klang gesezt werden; ik und lm seyen Schieber, an den Enden k und m mit Stägen versehen, so daß von dem Anschlagen der Tasten dd' und ff', von der zweyten und dritten Sayte nur die Längen kd und mf klingen; endlich sey auch bey n genau auf der halben Länge der vierten Sayte, ein Stäg gesezt, so daß nur die halbe Sayte nh klinge.

Um nun den Gebrauch eines solchen Monochords zu begreifen, ist vor allen Dingen zu merken, daß die Töne solcher gleich diken und gleich gespannten Sayten, um so viel höher werden, als die Sayten in der Länge abnehmen. Man seze, die Sayten ab, cd, ef und gh seyen alle im Unisonus gestimmt und geben den Ton an, der gemeiniglich mit dem Buchstaben C bezeichnet wird. Würde man nun auf einer Sayte gh den Stäg gerade auf der Hälfte der Sayte in n sezen, so würde die halbe Sayte nh den Ton c, die Octave von C angeben; und wenn der Schieber lm so weit eingeschoben würde, daß mf gerade $\frac{2}{3}$ der ganzen Länge der Sayte ef oder

ab wäre, so gäbe die Sayte mf die reine Quinte von C oder G; und wenn ik so weit eingeschoben würde, daß die Länge kd genau $\frac{4}{5}$ der ganzen Sayte wäre, so gäbe kd die reineste große Terz von C. Bequämer für den würklichen Gebrauch wär es, wenn die vier ledigen Sayten, ehe die Stäge daran kommen, so gestimmt wären, daß der Ton der erstern ab, eine reine Octave tiefer, als die Töne der drey andern wäre.

Dieses vorausgesezt, kann man leichte sehen, wie ein solches Instrument zur Prüfung einer Temperatur könne gebraucht werden. Ein Beyspiel wird die Sach am besten erläutern. Gesezt also, man wollte die Kirnbergerische Temperatur prüfen, nachdem man sie einmal durch Zahlen nach den Längen der Sayten ausgedrükt hat. (*) Da die Reinigkeit der Harmonie hauptsächlich auf der Beschaffenheit des Dreyklanges beruhet, indem die Consonanzen die wenigsten Abweichungen von der vollkommenen Reinigkeit vertragen: so ist es hinlänglich, um eine Temperatur zu prüfen, wenn man alle darin vorkommende Dreyklänge durch das Gehör beurtheilet. Denn wenn diese gut consoniren, so ist gewiß auch die ganze Temperatur gut.

(*) S. Temperatur.

Zufoderst also suche man alle darin vorkommende kleine und große Terzen heraus, und bezeichne sie durch die ihnen zukommende Zahlen, als kleine Terzen: C-ᵇE, $\frac{27}{32}$, Cis-E, $\frac{1024}{1215}$, Fis-A; $\frac{135}{161}$, A-c, $\frac{161}{192}$, E-G, $\frac{5}{6}$; große Terzen; C-E, $\frac{4}{5}$, B-d, $\frac{64}{81}$, E-Gis, $\frac{404}{512}$, F-A, $\frac{128}{161}$; A-Cis, $\frac{13041}{16384}$, hernach auf gleiche Weise die Quinten, derer in dieser Temperatur viererley vorkommen, nämlich C-G, $\frac{2}{3}$; D-A, $\frac{108}{161}$; A-e, $\frac{161}{240}$ und Fis-Cis, $\frac{10935}{16384}$. Hierauf trage man auf dem Monochord längst der zweyten Sayte cd, alle kleinen und großen Terzen auf; das ist, man trage von d nach k, $\frac{27}{32}$ von der ganzen Länge der Sayte cd; hernach nach k′ trage man $\frac{1024}{1215}$ von der ganzen Länge; nach k″, $\frac{161}{192}$ derselben Länge und so fort, bis man gar alle großen und kleinen Terzen längst der Sayte cd hat. Auf eben diese Weise trägt man die Quinten längst der Sayte ef auf.

Um nun die Temperatur auf die Probe zu sezen, so darf man nur die Dreyklänge aller 24 Töne durch das Gehör prüfen. Man fängt von C dur an, schiebet ik so, daß der Steg k auf den Punkt der Eintheilung $\frac{4}{5}$ stehe, lm schiebet man auf den Punkt $\frac{2}{3}$, so hat man den vollkommen reinen großen Dreyklang von C. Hierauf nehme man Cis dur, und schiebe zu dem Ende ik auf die Eintheilung $\frac{64}{81}$, lm aber lasse man auf $\frac{2}{3}$ stehen, so hat man einen Dreyklang der dem von Cis dur völlig ähnlich ist. Schiebet man nun wechselsweise ik, auf $\frac{4}{5}$, und denn auf $\frac{64}{81}$, so wird ein feines Gehör bald fühlen, in wie weit im leztern Falle, wenn er sogleich auf den ersten folget, die Harmonie noch gut sey. So kann man durch alle 24 Töne verfahren.

Man kann also jede Tonleiter, und jedes einzele Intervall nach den auf das genaueste bestimmten Verhältnissen, auf das Monochord tragen, und denn an dem Gehör prüfen. Angehende Sänger könnten es brauchen, um Ohr und Kehle zu gewähnen, die verschiedenen Intervalle auf das genaueste zu treffen. Denn es ist doch kein Intervall, die Octave ausgenommen, das blos durch das Gehör in der höchsten Reinigkeit könnte gestimmt werden.

Moral.

(Schöne Künste.)

Eine Vorstellung aus der Classe der sittlichen Wahrheiten, oder Lehren, in so fern sie durch ein Werk der Kunst, als durch ein Bild anschauend erkennt wird. So ist die Lehre der äsopischen Fabel die Moral derselben; die Fabel selbst das Bild wodurch sie anschauend erkennt wird. So hat auch die sittliche Allegorie und jedes sittliche Sinnbild seine Moral. Es hat Kunstrichter gegeben, welche die Epopee als ein sittliches Bild ansehen, das seine Moral hat; der Pater **Le Bossü** hat behauptet, die Ilias sey blos ein Bild an dem verbündete Fürsten lernen sollen, wie nöthig ihnen die Eintracht ist. Mit eben so viel, oder noch mehr Recht hätte er sagen können, die Moral dieses Gedichts sey der Saz: Quidquid delirant reges, plectuntur Achivi: und wenn die Epopee auf eine Moral abziehlen sollte so müßte die Tragödie derselben Regel unterworfen seyn. Das hieße mit gewaltigem Aufwand verrichten, was durch unendlich einfachere Mittel zu bewerkstelligen wäre. Wir haben schon anderswo (*) angemerkt, daß nicht einmal jede äsopische Fabel eine Moral enthalte.

(*) S. Fabel äsop.

Moral Moralisches Gemähld.

(Mahlerey.)

Unter diesem Namen verstehen wir ein Gemähld von der historischen Gattung, das nämlich handelnde Personen vorstellt, wobey der Mahler die Absicht

hat,

hat, durch das Besondere, was er vorstellt, dem Verstand etwas Allgemeines zu sagen. Von dieser Art sind Hogarths Kupfer, die den Titel the harlots progrefs führen. Der Historienmahler hat seinem Beruf genug gethan, wenn er das Besondere mit der vollen Kraft, die darin liegt, vorstellt; der Mahler der Moral aber muß überdem noch durch sein Gemählde den Uebergang von dem Besondern auf das Allgemeine veranlassen. Wenn jener einen bekannten für sein Vaterland sterbenden Helden so mahlt, daß jeder ihn erkennet, seine Großmuth bewundert, und mit Ehrfurcht und Liebe für ihn erfüllt wird, so hat er alles gethan, was man von ihm fodern konnte; dieser, der sich vorgesezt hätte, durch ein ähnliches Gemähld uns die Wahrheit empfinden zu machen, es sey rühmlich und angenehm fürs Vaterland zu sterben, müßte noch mehr thun um sicher zu seyn, daß dieser Gedanken durch das Gemähld in uns erwekt würde, und daß wir ihn lebhaft fühlten. Doch giebt es auch Historien, die unmittelbar lehrreich sind, wenn sie blos rein historisch behandelt würden. So sind der Tyran, **Dionisius**, wie er in Corinth unter den gemeinen Bürgern, ohne Ehr und Ansehen herumwandelt, oder gar mit Schulhalten sein Brod verdienet; und **C. Marius**, wie er auf dem Schutt von Carthago von allen Menschen verlassen, sizet, große Beyspiele, aus denen jederman sogleich die darin liegende Lehre zieht. Doch könnte der Mahler die Vorstellung davon durch wol ausgesonnene Zusäze weit rührender machen. Dieses muß allemal die Hauptabsicht des moralischen Gemähldes seyn. So könnten in dem ersten, der beyden angeführten Beyspiele in dem Gemähld ein paar Personen eingeführt werden, davon die eine mit viel bedeutender Gebehrde der andern den erniedrigten Tyrannen zeigte; die andre aber ihre Bewundrung über diesen außerordentlichen Fall mit redender Gebehrde und Miene zu verstehen gäbe.

Der Historienmahler muß seinen Inhalt aus der Geschichte nehmen; aber für die Moral kann er erdichtet seyn, und da kann der Mahler ohne Unschiklichkeit auch allegorische Wesen mit einmischen, wo nicht die Vorstellung schon an sich selbst, hinlänglich spricht, wie in den angeführten Kupferstichen des Hogarths und in den anderswo (*) erwähnten schönen Zeichnungen des Herrn **Chodowiecky**, das **Leben eines Mannes nach der Welt**, betitelt. Anstatt der Allegorie kann eine wol angebrachte Aufschrift die Deutung der Moral anzeigen. Durch eine solche wird das berühmte Arkadien des Poußins zur Moral. (*)

(*) S. ahlerey.

(*) S. Aufschrift.

Es wäre zu wünschen, daß Künstler und Liebhaber ihre Aufmerksamkeit auf diese Gattung richteten, damit man anstatt der ewigen Wiederholungen mythologischer Stüke, oder sonst unbedeutender biblischer Geschichten, etwas bekäme, wobey der Mahler mehr, als bloße Kunst zu zeigen, und der Liebhaber mehr als blos Zeichnung und Colorit zu bewundern hätte. Nichts beweißt mehr die Armuth des Genies der Mahler, und den Mangel des Geschmaks der Liebhaber, als die Sammlungen historischer Gemählde und Kupferstiche. Wie selten sind nicht darin die Stüke, die sich durch einen wichtigen Inhalt empfehlen? Ich bin mir selbst mit Zuverläßigkeit bewußt, daß eine schön gezeichnete Figur, und Harmonie der Farben, einen starken Eindruk auf mich machen: dennoch kann ich nicht sagen, daß dieser Reiz jemals hinlänglich gewesen wäre, selbst in den prächtigsten Bildergallerien mich vor dem Ueberdruß zu verwahren, den das Leere und Gedankenlose des Inhalts des größten Theiles der Historien, verursachet. Und leyder! ist es mir mehr als einmal in Kirchen nicht besser geworden.

Würde man anstatt der heidnischen Mythologie und der christlichen Legenden gute sittliche Gemählde sehen, was für gute Eindrüke könnte man nicht daher erwarten? An Stoff kann es dem Künstler, der ein Mann von Nachdenken ist, nicht fehlen. Die heilige und weltliche Geschichte, die Schauspiele, die Werke der epischen, dramatischen und lyrischen Dichter, die äsopische Fabel, das tägliche Leben, alles dieses ist reich an einzelen Fällen, die durch ein Wort, oder durch einen Nebenumstand zu allgemeinen Lehren werden können. Was für ein Beyspiel für einen Tyrannen, wenn **Dyonisius** sich von seinen Töchtern den Bart muß abbrennen lassen, weil er sich vor dem Messer, selbst wenn es in den Händen seiner eigenen Kinder wäre, fürchtet? Was für eine Lehre wenn **Damocles** in der größten Herrlichkeit ein an dünnen Faden aufgehangenes Schwerdt über seinem Kopfe sieht, und darüber alle vor ihm liegende Güter vergißt?

Otto Vänius hat Denkbilder aus Horazens Gedichten gezogen, herausgegeben, deren Erfindung größtentheils sehr elend ist; und doch ist der Dichter sehr reich an moralischen Gemählden, die wol verdien-

dienten von einem Chodowieczky herausgezogen zu werden. Was für ein fürtreflichés Gemählde von der gottlosen Härte eines mächtigen und zugleich geizigen Mannes könnte nicht aus folgender Stelle gezogen werden?

Quid quod usque proximos
Revellis agri terminos et ultra
Limites Clientum
Salis, avarus? Pellitur paternos
In sinu ferens Deos,
Et uxor et vir, sordidosque natos. (*)

(*) Od. L. II. 18.

Wie wollte man die Schändlichkeit der Gewinnsucht besser mahlen, als in einer Moral nach folgender Erfindung des Plautus.

— Nam si sacruficem summo Jovi
Atque in manibus exta teneam ut porrigam; intera loci
Si lucri quid detur, potius rem divinam deseram. (*)

(*) Pseudol.

An wichtigem Stoff zu solchen Gemählden sind alle gute Poeten reich; wenn nur die Künstler sie in der Absicht Gebrauch davon zu machen, lesen wollten.

Motette.
(Musik.)

Ein Singestük zum Gebrauch des Gottesdienstes, das insgemein ohne Instrumente durch viele Stimmen aufgeführt, und nach Fugenart behandelt wird. In Deutschland wird dieser Name vorzüglich den Stüken gegeben, welche über prosaische Texte, die aus der heiligen Schrift genommen sind, gesezt worden, und worin mancherley Nachahmungen angebracht werden. In Frankreich wird jedes Kirchenstük über einen lateinischen Text eine Motette genennt.

Mosaisch.
(Mahlerey.)

Eine Art Mahlerey, die aus Aneinandersezung kleiner Stüke, gefärbter Steine oder gefärbter Gläser gemacht wird. Wenn man sich vorstellt, daß ein etwas großes Gemählde durch feine in die Länge und Queer über dasselbe gezogene Striche in sehr kleine Viereke getheilt sey, so begreift man, daß jedes dieser Viereke seine bestimmte Farbe habe, und das ganze Gemähld kann als ein stükweis aus diesen Viereken zusammengeseztes Werk angesehen werden. Sezet man nun, daß ein Künstler einen hinlänglichen Vorrath solcher Viereke von Stein oder Glas geschnitten, nach allen möglichen Farben und deren Schattirungen vor sich habe, daß er sie in der Ordnung und mit den Farben, die sie in jenem durch Striche eingetheilten Gemählde haben, vermittelst eines feinen Küttes genau aneinanderseze, so hat man ungefehr die Vorstellung, wie ein Mosaisches Gemähld verfertiget werde, und wie überhaupt ein Gemählde auf diese Weise copirt werden könne. Freylich wird der, welcher kein feines, auf diese Weise verfertigtes Werk gesehen hat, sich nicht vorstellen können, daß sie in der Vollkommenheit und Schönheit gemacht werden, die ihnen in einer geringen Entfernung des Auges das Ansehen würklicher mit dem Pensel gemachter Gemählde giebt. So weit ist aber die Kunst der mosaischen Arbeit gegenwärtig gestiegen, daß das Aug auf diese Weise damit getäuscht wird.

Der Ursprung dieser Gattung der Mahlerey fällt in das höchste Alterthum, und man hat Gründe zu vermuthen, daß die alten Perser, (†) oder die noch älteren Babylonier, das älteste uns bekannte Volk, bey welchem Ruh und Reichthum die Pracht in Gebäuden veranlasset hat, die Erfinder derselben seyen. Vielleicht ist dieses sogar die älteste Mahlerey, woraus die eigentliche Mahlerey erst nachher entstanden ist. Die Menschen haben ein natürliches Wolgefallen, an schönen Farben und deren mannigfaltigen Zusammensezung. Völker, denen man noch den Namen der Wilden giebt, verfertigen zu ihrem Puz Arbeiten von bunten Federn und Muscheln, die blos wegen der Schönheit der Farben von ihnen hochgeschäzt werden. Da hat man den ersten Keim der Mahlerey durch Zusammensezung. In dem Orient, wo die Natur den Reichthum der Farben in Steinen vorzüglich zeiget, scheinet der Einfall, durch Aneinandersezung solcher Steine das zu erhalten, was der Amerikaner durch Zusammensezeung schöner Federn erhält, dem müßigen Menschen natürlicher Weise gekommen zu seyn.

Vermuthlich wurden solche Steine zuerst zum Schmuk, als Juweele zusammengesezt; wovon wir an

(†) Man sehe hierüber Joh. Alex. Furietti de Musicis. Romæ 1752. 4to. ingleichen die Nachricht von mosaischen Gemählden in Köremons Natur und Kunst in den Gemählden ꝛc. im II Theil, auf der 388. u. ff. S.

an dem Brustschild des obersten Priesters der Israeliten ein sehr altes Beyspiel haben. Nachdem die Pracht auch in die Gebäude gekommen, wird man die Wände, die Deken und Fußböden der Zimmer mit bunten Steinen ausgelegt haben. Mit der Zeit verfeinerte man diese Arbeit, und man versuchte auch, Blumen und andre natürliche Gegenstände durch dieselbe nachzuahmen, und so entstund allmählig die Kunst der mosaischen Mahlerey, die hernach durch Erfindung des gefärbten Glases vollkommener geworden.

Wie dem sey, so ist doch dieses gewiß, daß nicht nur die alten morgenländischen Völker, sondern auch die Griechen, und nach ihnen die Römer, vielerley Werke dieser Art verfertiget haben. Unter den Ueberbleibseln des Alterthums besizet die heutige Welt noch verschiedene mosaische Werke von mancherley Art, davon einige noch etwas rohe, andere eine schon auf das höchste gestiegene Kunst anzeigen. (†) Zu diesen leztern rechne ich einen Stein, oder vielmehr eine antike Paste, die mir der izige Besizer derselben, Hr. Casanova in Dreßden gezeiget, und deren auch Winkelmann gedenkt. (††) Das Werk ist aus durchsichtigen Glasstüken zusammengesezt, zeiget aber nicht die geringste Spuhr von Fugen, sondern die Stüke sind an einander geschmolzen, und mit so feiner Kunst, daß man es für ein Werk des feinesten Pensels halten würde, wenn nicht die Durchsichtigkeit des Glases die Gattung der Arbeit deutlich zeigte.

Ob man also gleich aus dem Alterthum sonst keine mosaischen Gemählde vorzeigen kann, die denen, die gegenwärtig in Rom verfertiget werden, nur einigermaaßen zu vergleichen wären, so beweiset jene Paste schon hinlänglich, wie hoch die Kunst in diesem Stük bey den Alten gestiegen sey. Sonst sind die meisten antiken mosaischen Arbeiten aus vierekigten Stüken noch etwas nachläßig zusammengesezt, so daß merkliche Fugen zu sehen sind. Gegenwärtig ist diese Kunst in Rom zu einer bewundrungswürdigen Höhe gestiegen. Die rühmliche Begierde die in der Peterskirch befindlichen erhabenen Werke des Pensels eines Raphaels und andrer großen Meister, vor dem Untergang, der unvermeidlich schien, zu retten, hat das Genie ermuntert diese Mahlerey zu vollkommnen. Es ist ihm auch so gelungen, daß gegenwärtig eine große Anzahl fürtreflicher alter Blätter, auf das Vollkommenste nach den Originalgemählden mosaisch copirt in der Peterskirche stehen, und nun so lang, als dieses bewundrungswürdige Gebäude selbst stehen wird, immer so frisch und so neu, wie sie aus den Händen der Künstler gekommen, bleiben werden.

Es scheinet, daß etwas von dem mechanischen der Kunst sich noch aus dem Alterthum bis auf die mittlern Zeiten fortgepflanzt habe. Gegen Ende des XIII Jahrhunderts soll Andreas Taffi die mosaische Arbeit wieder in Schwung gebracht haben. Er selbst hat sie von einem Griechen, Namens Apollonius gelernt, welcher in der Marcuskirche zu Venedig arbeitete. Aber alles, was man von jener Zeit an, bis auf die erstern Jahre des gegenwärtigen Jahrhunderts in dieser Art gemacht hat, kommt gegen die neuern Arbeiten der römischen Mosaikschule in keine Betrachtung. Man hat izt nicht nur gar alle Hauptfarben, sondern auch alle möglichen Mittelfarben in Glase, und die Glasstükchen, woraus man die Gemählde zusammensezet, werden so fein gemacht, und so gut an einander gefuget, daß das Gemählde, nachdem die ganze Tafel abgeschliffen und polirt worden, in Harmonie und Haltung ein würkliches Werk eines guten Pensels zu seyn scheinet.

„Die Verbesserung und Vollkommenheit dieser unvergleichlichen Kunst hat man dem Cavalier Peter Paul von Cristophoris einem Sohn des Fabius in Rom zu verdanken, welcher gegen den Anfang dieses iztlaufenden Jahrhunderts eine mosaische Schule angelegt, und viele große Schüler gezogen hat. Darunter sind Brughio, Conti, Conei, Fattori, Goßone, Octaviano und andere, die vornehmsten, welche — die Kunst bis heute fortgepflanzt haben. Um das Jahr 1730 hatten sie noch kein hochrothes mosaisches Glas, bis eben damals Alexis Mathioli so glüklich war, das Geheimnis dieser geschmolzenen Composition zu erfinden.„ (*)

(*) S. Köremon an den angezogenen Orte.

Aber der erstaunliche Aufwand, den diese Kunst erfodert, wird ihrer Ausarbeitung immer sehr enge Schranken sezen. Bis izt wird sie, so viel mir bekannt ist, nur in Rom, meistentheils auf öffentliche

(†) S. Winkelmans Geschichte der Kunst, S. 406. 407. und die Anmerkung über dieses Werk, S. 103. und 122.

(††) S. Anmerkungen über die Geschichte der Kunst, S. 5 und 6.

che Ursachen in ihrer Vollkommenheit getrieben, wo die Hauptwerkstelle auf der Peterskirche selbst angelegt ist.

Mühsam.

(Schöne Künste)

Unter diesem Ausdruk verstehen wir hier eine Werken des Geschmaks antlebende Unvollkommenheit, aus welcher man merken kann, daß dem Künstler die Arbeit sauer geworden ist. Bey dem Mühesamen bemerket man einigen Zwang in dem Zusammenhang der Dinge; man fühlet, daß sie nicht natürlich und frey aus einandergeflossen, oder neben einander gestellt sind. In den Gemählden merkt man das Mühesame an etwas verschiedentlich durch einanderlaufenden Penselstrichen, wodurch eine Würkung, die mit weniger Umständen hätte erreicht werden können, durch mehrere nur unvollkommen erreicht wird; an Strichen, wodurch andere, die unrichtig gewesen sind, haben sollen verbessert werden; an Kleinigkeiten, die dem, was schon ohne volle Würkung verhanden war, etwas nachhelfen sollten; und an mehreren Umständen, die man besser fühlt, als beschreibt. In Gedanken und ihrem Ausdruk zeiget es sich auf eine ähnliche Weise. Der Zusammenhang ist nicht enge, nicht natürlich genug, und hier und da durch eingeflikte Begriffe verbessert worden. Die Ordnung der Wörter etwas verworren, der Ausdruk selbst nicht genug bestimmt, und ofte durch einen andern nur unvollkommen verbessert, und selbst dem Klang nach fließen die Worte nicht frey genug. In der Musik machen erzwungene Harmonien, schweere Fortschreitungen der Melodie; eingeflikte Töne in den Mittelstimmen, wodurch Fehler der Hauptstimme sollten verbessert seyn, ein in der Abmessung fehlerhafter Rhythmus, eine ungewisse Bewegung, und mehr dergleichen Unvollkommenheiten, das Mühesame.

Menschen von einer freyen und geraden Denkungsart, die keinen Umweg suchen, und sich ihrer Kräfte bewußt, überall ohne viel Bedenklichkeit handeln, finden auch an Handlungen, Werken und Reden, wo alles leicht und ohne Zwang auf einander folget, großes Wolgefallen. Deswegen wird ihnen das Mühsame, das sie in andrer Menschen Verfahren entdeken, sehr zuwieder. In Werken des Geschmaks, wo alles einnehmend seyn sollte, ist das Mühesame ein wesentlicher Fehler. Künstler, die durch Müh und Arbeit den Mangel des Genies ersezen wollen, können durch keine Warnung, durch keine Vorschrift dahin gebracht werden, daß sie das Mühesame vermeiden. Aber da auch gute Künstler in besondern Fällen ins Mühesame gerathen können, so ist es nicht ganz überflüßig, sie davor zu warnen.

Wer das Mühesame vermeiden will, muß sich hüten, ohne Feuer, ohne Lust, oder gar aus Zwang zu arbeiten; er muß die Feder, oder den Pensel weglegen, so bald er merkt, daß die Gedanken nicht mehr frey fließen; denn durch Zwang kann da nichts gutes ausgerichtet werden. Von den Mitteln sich in das nöthige Feuer der Arbeit zu sezen, wodurch man das Mühsame vermeidet, ist anderswo gesprochen worden. (*)

(*) im Art. Begeisterung.

Musette.

(Musik; Tanzkunst.)

Das kleine Tonstük, welches von dem Instrumente dieses Namens (dem Dudelsak) seinen Namen bekommen hat, wird gemeiniglich in $\frac{6}{8}$ Takt gesezt, und kann sowol mit dem Niederschlag, als in der Hälfte des Takts anfangen. Sein Charakter ist naive Einfalt mit einem sanften, schmeichelnden Gesang. Durch eine etwas langsamere und schmeichelnde Bewegung unterscheidet es sich sowol von den Giguen, als von den Baurentänzen, die diese Taktart haben. In der Gigue z. B. werden die Achtel etwas gestoßen, in der Musette müssen sie geschleift werden, also:



Gar ofte wird das Stük über einen anhaltenden Baßton gesezt; deswegen der Tonsezer verstehen muß, die Harmonie auf demselben Baßton hinlänglich abzuwechseln.

Der Tanz, der diesen Namen führet, ist allemal für naive ländliche Lustbarkeiten bestimmt, kann aber sowol zu edlen Schäfercharaktern, als zu niedrigern bäuerischen gebraucht werden. Aber die Musik muß in beyden Fällen sich genau nach dem Charakter richten.

Musik.

Wenn wir uns von dem Wesen und der wahren Natur dieser reizenden Kunst eine richtige Vorstellung

lung machen wollen, so müssen wir versuchen ihren Ursprung in der Natur auszuforschen. Dieses wird uns dadurch erleichtert, daß wir sie einigermaaßen noch täglich entstehen sehen, und auch die erste ganz rohe Bearbeitung des Gesanges durch den Geschmak, gegenwärtig bey allen noch halb wilden Völkern antreffen.

Die Natur hat eine ganz unmittelbare Verbindung zwischen dem Gehör und dem Herzen gestiftet; jede Leidenschaft kündiget sich durch eigene Töne an, und eben diese Töne erweken in dem Herzen dessen, der sie vernihmt, die leidenschaftliche Empfindung, aus welcher sie entstanden sind. Ein Angstgeschrey sezet uns in Schreken, und frohlokende Töne würken Fröhlichkeit. Die gröberen Sinnen, der Geruch, der Geschmak und das Gefühl, können nichts, als blinde Lust, oder Unlust erweken; die sich selbst, jene durch den Genuß, diese durch Abscheu, verzehren, ohne einige Würkung auf die Erhöhung der Seele zu haben; ihr Zwek geht blos auf den Körper. Aber das, was das Gehör und das Gesicht uns empfinden lassen, ziehlet auf die Würksamkeit des Geistes und des Herzens ab; und in diesen beyden Sinnen liegen Triebfedern der verständigen und sittlichen Handlungen. Von diesen beyden edlen Sinnen aber hat das Gehör weit die stärkere Kraft. (*) Ein in seiner Art gerade so mißstimmender Ton, als eine wiedrige Farbe unharmonisch ist, ist ungleich unangenehmer und beunruhigender, als diese, und die liebliche Harmonie in den Farben des Regenbogens, hat sehr viel weniger Kraft auf das Gemüth, als eben so viel und so genau harmonirende Töne, z. B. der harmonische Dreyklang auf einer rein gestimmten Orgel. Das Gehör ist also weit der tauglichste Sinn, Leidenschaft zu erweken. Wer wird sagen können, daß ihm irgend eine Art von unharmonischen, oder wiedrigen Farben, schmerzhafte Empfindungen verursachet habe? Aber das Gehör kann durch unharmonische Töne so sehr wiedrig angegriffen werden, daß man darüber halb in Verzweiflung geräth.

(*) Man sehe was hievon im Art. Künste S. 623 angemerkt worden.

Dieser Unterschied kommt ohne Zweifel daher, daß die Materie, wodurch die Nerven des Gehörs ihr Spiehl bekommen, nämlich die Luft, gar sehr viel gröber und körperlicher ist, als das ätherische Element des Lichts, das auf das Auge würkt. Daher können die Nerven des Gehörs, wegen der Gewalt der Stöße, die sie bekommen, ihre Würkung auf das ganze System aller Nerven verbreiten, welches bey dem Gesichte nicht angeht. Und so läßt sich begreifen, wie man durch Töne gewaltige Kraft auf den ganzen Körper, und folglich auch auf die Seele ausüben könne. Es brauchte weder Ueberlegung, noch lange Erfahrung um diese Kraft in dem Ton zu entdeken. Der unachtsameste Mensch erfährt sie.

Sezet man nun noch hinzu, daß in mancherley Fällen, der in Leidenschaft gesezte Mensch sich gern in derselben bestärkt, daß er sich bestrebet, sie mehr und mehr zu äußern, wie in der Freude, bisweilen im Zorne und auch in andern Affekten geschieht; so wird sehr begreiflich, wie auch die rohesten Menschen, wie so gar Kinder, die noch nichts überlegen, darauf fallen, durch eine ganze Reyhe leidenschaftlicher, abgewechselter Töne sich selbst, oder andre Menschen in der Leidenschaft zu bestärken, und sie immer mehr anzuflammen.

Dieses ist nun freylich noch kein Gesang, aber der erste natürliche Keim desselben; und wenn noch andere, eben so leicht zu machende Bemerkungen und einiger Geschmak hinzukommen; so wird man bald den förmlichen Gesang entstehen sehen.

Die Bemerkungen, von denen wir hier reden, betreffen die Kraft der abgemessenen Bewegung, des Rhythmus und die sehr enge Verbindung beyder mit den Tönen. Die abgemessene Bewegung, die in gleichen Zeiten gleich weit fortrüket, und ihre Schritte durch den Nachdruk, den jeder beym Auftreten bekommt, merklich macht, ist unterhaltend und erleichtert die Aufmerksamkeit, oder jede andere Bestrebung auf einen Gegenstand, der sonst bald ermüden würde. Dieses wissen oder empfinden Menschen von gar geringem Nachdenken; und daher kommt es, daß sie mühesame Bewegungen, die lange fortdauern sollen, wie das Gehen wenn man dabey zu ziehen oder zu tragen hat, im Takt, oder in gleichen Schritten thun. Daher die taktmäßige Bewegung derer, die Schiffe ziehen oder durch Ruder fortstoßen, wie Ovidius in einer anderswo angezogenen Stelle artig anmerkt. (*) Aber noch mehr Aufmunterung giebt diese taktmäßige Bewegung, wenn sie rhythmisch ist, das ist, wenn in den zu jedem Schritt oder Takt gehörigen kleinen Rükungen verschiedene Abwechslungen in Stärke und Schwäche sind, und aus mehrern Schritten, größere Glieder, wodurch das Fortdaurende Mannigfaltigkeit erlangt, entstehen. Daher entsteht das Rhythmische in dem Hämmeren

(*) S. Marsch

meren der Schmiede, und in dem Dreschen, das Mehrere zugleich verrichten. Dadurch wird die Arbeit erleichtert, weil das Gemüth, vermittelst der Lust, die es an Einförmigkeit mit Abwechslung verbunden, findet, zur Fortsezung derselben ermuntert wird.

Diese taktmäßige und rhythmische Bewegung aber kann unmittelbar mit einer Folge von Tönen verbunden werden, weil diese allezeit den Begriff der Bewegung mit sich führet; und so ist demnach der Ursprung des förmlichen mit Takt und Rhythmus begleiteten Gesanges, und seine natürliche Verbindung mit dem Tanze begreiflich. Und man wird sich nach einiger Ueberlegung, welche die hier angeführten Bemerkungen von selbsten an die Hand geben, gar nicht mehr wundern, daß auch die rohesten Völker die Musik erfunden, und einige Schritte zur Vervollkommnung derselben gethan haben.

Sie ist also eine Kunst, die in der Natur des Menschen gegründet ist, und hat ihre unwandelbare Grundsäze, die man nothwendig vor Augen haben muß, wenn man Tonstüke verfertigen, oder an der Vervollkommnung der Kunst selbst, arbeiten will. Und hier ist sogleich nöthig ein Vorurtheil aus dem Wege zu räumen, das manche sowol in der Musik, als in andern Künsten, gegen die Unveränderlichkeit ihrer Grundsäze haben. Der Chineser, sagt man, findet an der Europäischen Musik keinen Geschmak, und dem Europäer ist die chinesische Musik unausstehlich: also hat diese Kunst keine in der allgemeinen menschlichen Natur gegründete Regeln. Wir wollen sehen.

Hätte die Musik keinen andern Zwek, als auf einen Augenblik Freude, Furcht, oder Schreken zu erweken, so wär allerdings jedes von vielen Menschen zugleich angestimmte Freuden= oder Angstgeschrey dazu hinlänglich. Wenn eine große Anzahl Menschen auf einmal frohlokend jauchzen, oder ängstlich schreyen, so werden wir gewaltig dadurch ergriffen, so unregelmäßig, so dissonirend, so seltsam und unordentlich gemischt diese Stimmen immer seyn mögen. Da ist weder Grundsaz noch Regel nöthig.

Aber ein solches Geräusche kann nicht anhaltend seyn, und wenn es auch dauerte, so würde es gar bald unkräftig werden; weil die Aufmerksamkeit darauf bald aufhören würde. Wenn also die Würkung der Töne anhaltend seyn soll, so muß nothwendig das Metrische hinzukommen. (*) Dieses fühlen alle Menschen von einiger Empfindsamkeit, der Buräth und der Kaschinz in den Wüsten Siberiens (*), der Indianer und der Iroquese, haben es eben so gut empfunden, als das feinere Ohr des Griechen. Wo aber Metrum und Rhythmus ist, da ist Ordnung und regelmäßige Abmessung. Hierin also folgen alle Völker den ersten Grundregeln. Weil aber das metrische unzähliger Veränderungen fähig ist, so hat jedes Volk darin seinen Geschmak, wie aus den Tanzmelodien der verschiedenen Völker erhellet, nur die allgemeinen Regeln der Ordnung und des Ebenmaaßes sind überall dieselben.

(*) S. Metrisch.

(*) S. Gmelins Reise III Theil.

Daß aber ein Volk eine schnellere, ein anderes eine langsamere Bewegung liebet; daß die noch rohen Völker nicht so viel Abwechslung, auch nicht so sehr bestimmtes Ebenmaaß suchen, als die, welche sich schon länger an Empfindung des Schönen geübet haben; daß einige Menschen mehr dissonirendes in den Tönen vertragen, als andere, die mehr geübet sind das Einzele in der Vermengung vieler Töne zu empfinden; daß daher jedes Volk seine ihm eigene Anwendung der allgemeinen Grundsäze auf besondere Fälle macht, woraus die Verschiedenheit der besondern Regeln entsteht, ist sehr natürlich, und beweiset keinesweges, daß der Geschmak überhaupt willkührlich sey. Siehet man nicht auch unter uns, daß die, deren feineres und mehr geübtes Ohr auch Kleinigkeiten genau fühlen, mehr Regeln beobachten, als andere, die erst nachdem sie zu mehr Fertigkeit in Hören gelanget sind, diese vorher übersehene Regeln entdeken, und beobachten? Also beweiset die Verschiedenheit des Geschmaks hier so wenig, als in andern Künsten, daß er überall keinen festen Grund in der menschlichen Natur habe.

Wir haben gesehen, was die Musik in ihrem Wesen eigentlich ist — eine Folge von Tönen, die aus leidenschaftlicher Empfindung entstehen, und sie folglich schildern — die Kraft haben die Empfindung zu unterhalten, und zu stärken — und nun ist zu untersuchen, was Erfahrung, Geschmak und Ueberlegung, kurz, was das, was eigentlich zur Kunst gehöret, aus der Musik machen könne, und wozu ihre Werke können angewendet werden.

Ihr Zwek ist Erwekung der Empfindung; ihr Mittel eine Folge dazu dienlicher Töne; und ihre Anwendung geschieht auf eine den Absichten der Natur

tur bey den Leidenschaften gemäße Weise. Jeden dieser Punkte müssen wir näher betrachten.

Der Zwek ist keinem Zweifel unterworfen, da es gewiß ist, daß die Lust sich in Empfindung zu unterhalten, und sie zu verstärken, den ersten Keim der Musik hervorgebracht hat. Von allen Empfindungen aber scheinet die Fröhlichkeit den ersten Schritt zum Gesang gethan zu haben; den nächsten aber die Begierde sich selbst in schweerer Arbeit zu ermuntern. Weil dieses auf eine doppelte Weise geschehen kann; entweder blos durch Erleichterung, da vermittelst mannigfaltiger Einförmigkeit, die Aufmerksamkeit von dem Beschwerlichen auf das Angenehme gelenkt wird, oder durch würkliche Aufmunterung vermittelst beseelter Töne und lebhafter Bewegung; so ziehlt die Musik im ersten Fall auf eine Art der Bezauberung oder Ergreifung der Sinnen, im andern aber auf Anfeurung der Leibes- und Gemüthskräfte. Die zärtlichen, traurigen und die verdrießlichen Empfindungen scheinet die blos natürliche Musik gar nicht, oder sehr selten zum Zwek zu haben. Aber nachdem man einmal erfahren hatte, daß auch Leidenschaften dieser Art, sich durch die Kunst höchst nachdrüklich schildern, folglich auch in den Gemüthern erweken lassen, so ist sie auch dazu angewendet worden. Da auch ferner die mehrere, oder mindere Lebhaftigkeit, und die Art, wie sich die Leidenschaften bey einzeln Menschen äußern, den wichtigsten Einflus auf seinem sittlichen Charakter haben, so kann auch gar ofte das sittliche einzeler Menschen und ganzer Völker, in so fern es sich empfinden läßt, durch Musik ausgedrükt werden. Und in der That sind die Nationalgesänge und die damit verbundenen Tänze, eine getreue Schilderung der Sitten. Sie sind munter, oder ernsthaft, sanft oder ungestühm, fein oder nachläßig, wie die Sitten der Völker selbst.

Daß aber die Musik Gegenstände der Vorstellungskraft, die blos durch die überlegte Kenntnis ihrer Beschaffenheit, einigen Einflus, oder auch wol gar keine Beziehung auf die Empfindung haben, schildern soll, davon kann man keinen Grund entdeken. Zum Ausdruk der Gedanken und der Vorstellungen ist die Sprach erfunden; diese, nicht die Musik sucht zu unterrichten, und der Phantasie Bilder vorzuhalten. Es ist dem Zwek der Musik entgegen, daß dergleichen Bilder geschildert werden. (*) Ueberhaupt also würket die Musik auf den Menschen nicht in so fern er denkt, oder Vorstellungskräfte hat, sondern in so fern er empfindet. Also ist jedes Tonstük, das nicht Empfindung erweket, kein Werk der ächten Musik. Und wenn die Töne noch so künstlich auf einander folgten, die Harmonie noch so mühesam überlegt, und nach den schweeresten Regeln richtig wäre, so ist das Stük, das uns nichts von den erwähnten Empfindungen ins Herze legt, nichts werth. Der Zuhörer, für den ein Tonstük gemacht ist, wenn er auch nichts von der Kunst versteht, nur muß er ein empfindsames Herz haben, kann allemal entscheiden, ob ein Stük gut oder schlecht ist: ist es seinem Herzen nicht verständlich, so sag er dreiste, es sey dem Zwek nicht gemäß, und tauge nichts; fühlet er aber sein Herz dadurch angegriffen, so kann er ohne Bedenken es für gut erklären; der Zwek ist dadurch erreicht worden. Alles aber, wodurch der Zwek erreicht wird, ist gut. Ob es aber nicht noch besser hätte seyn können, ob der Tonsezer nicht manches, aus Mangel der Kunst oder des Geschmaks, verschwächt, oder verdorben habe, und dergleichen Fragen, überlasse man den Kunstverständigen zu beantworten. Denn nur diese kennen die Mittel zum Zwek zu gelangen, und können von ihrer mehrern, oder mindern Kraft urtheilen.

(*) S. Mahlerey in der Musik.

Es scheinet sehr nothwendig, sowol die Meister der Kunst, als die bloßen Liebhaber des Zweks zu erinnern, da jene sich so gar ofte bemühen, durch blos künstliche Sachen, durch Sprünge, Läufe und Harmonien, die nichts sagen, aber schweer zu machen sind, Beyfall zu suchen, diese, ihn so unüberlegt, am meisten dem geben, der so künstlich, als ein Seiltänzer gespiehlt, oder gesungen, und dem der im Saz so viel Schwierigkeiten überwunden hat, als der, der auf einem Pferde stehend in vollem Gallop davon jaget. Wie viel natürlicher ist es nicht, mit dem Agesilaus den Gesang einer würklichen Nachtigall, einem ihm nachahmenden Tonstük vorzuziehen?

Nach dem Zwek kommen die Mittel in Betrachtung, in deren Kenntnis und Gebrauch eigentlich die Kunst besteht. Hier ist also die Frage zu beantworten, wie die Töne zu einer verständlichen Sprache der Empfindung werden, und wie eine Folge von Tönen zusammenzusezen sey, daß der, der sie höret, in Empfindung gesezt, eine Zeitlang darin unterhalten und durch sanften Zwang genöthiget werde,

werde, derselben nachzuhangen. In der Auflösung dieser Frage besteht die ganze Theorie der Kunst, deren verschiedene Arbeiten hier nicht umständlich zu beschreiben sind, aber vollständig anzuzeigen wären, wenn unsre Kenntnis so weit reichte. Diese Mittel sind:

1. Der Gesang, oder die Folge einzeler Töne, in so fern sie nach der besondern Natur der Empfindung langsamer oder geschwinder fortfließen, geschleift oder gestoßen, tief aus der Brust, oder blos aus der Kehle kommen, in grössern oder kleinern Intervallen von einander getrennt, stärker oder schwächer, höher oder tiefer, mit mehr oder weniger Einförmigkeit des Ganges vorgetragen werden. Eine kurze Folge solcher Töne, wie z. E. diese:



wird ein melodischer Saz; ein Gedanken in der Musik genennt. Jederman empfindet, daß eine unendliche Menge solcher Säze ausgedacht werden können, deren jeder den Charakter einer gewissen Empfindung, oder einer besondern Schattirung derselben habe. Aus verschiedenen Säzen, deren jeder das Gepräge der Empfindung hat, besteht der Gesang. Es läßt sich leicht begreifen, wie ein solcher Saz ein sanftes Vergnügen, oder muntere Fröhlichkeit, oder hüpfende Freude; wie er rührende Zärtlichkeit, finstere Traurigkeit, heftigen Schmerz, tobenden Zorn u. d. gl. ausdrüken könne. Dadurch also kann die Sprache der Leidenschaften in unartikulirten Tönen nachgeahmt werden. In jeder Art können die Töne durch eine, oder mehrere Stimmen angegeben werden, wodurch die daher zu erwekende Empfindung auch mehr oder weniger stark angreift, das Gemüth beruhiget oder erschüttert. (*) Schon darin liegt ungemeine Kraft auf die Gemüther zu würken. Also sind dergleichen melodische Gedanken, mit einem leidenschaftlichen Ton vorgetragen, das erste Mittel.

(*) S. Stärke.

2. Die Tonart, in welcher ein Gedanken vorgetragen wird. Die Empfindungen des Herzens haben einen sehr starken Einfluß auf die Werkzeuge der Stimme; nicht nur wird dadurch die Kehle mehr oder weniger geöfnet, sondern sie bekommt auch eine mehr oder weniger wolklingende oder harmonirende Stimmung. Dieses empfindet jeder Mensch, der andre in Affekt gesezte Menschen reden höret. Wenn also unter den mannigfaltigen Tonleitern, deren jede ihren besondern Charakter hat, (*) diejenige allemal ausgesucht wird, deren Stimmung mit dem Gepräge jener einzeln Gedanken übereinkommt, so wird dadurch der wahre Ausdruk der Empfindung noch mehr verstärkt. Also sind Tonarten und Modulationen, durch welche selbst einerley Gedanken verschiedene Schattirungen der Empfindung bekommen, das zweyte Mittel, wodurch der Sezer seinen Zwek erreicht. (*)

(*) S. Tonarten.

(*) S. Tonart. Modulation.

3. Das Metrische und Rhythmische der Bewegung in dem Gesange, wodurch Einförmigkeit und Mannigfaltigkeit erhalten wird. Der Gesang bekommt dadurch Schönheit, oder das unterhaltende Wesen, wodurch das Gehör gereizt wird, auf die Folge desselben fortdaurende Aufmerksamkeit zu haben. (*) Aber auch zum Ausdruk der Empfindung hat der Rhythmus eine große Kraft, wie an seinem Orte gezeiget wird. (**)

(*) S. Einförmigkeit, Mannigfaltigkeit; Ebenmaaß Metrisch.

4. Die Harmonie, nämlich die, welche dem Gesang zur Unterstüzung und Begleitung dienet. Schon hierin allein liegt ungemein viel Kraft zum Ausdruk. Es giebt beruhigende Harmonien, andere werden durch recht schneidende Dissonanzen, besonders, wenn sie auf den kräftigsten Takttheilen mit vollem Nachdruk angegeben, und eine Zeitlang in der Auflösung aufgehalten werden, höchst beunruhigend. Dadurch kann schon durch die bloße Harmonie Ruh oder Unruh, Schreken und Angst, oder Fröhlichkeit erwekt werden.

(**) S. Rhythmus.

Werden alle diese Mittel in jedem besondern Falle zu dem einzigen Zwek auf eine geschikte Weise vereiniget, so bekommt das Tonstük eine Kraft, die bis in das innerste gefühlvoller Seelen eindringet, und jede Empfindung darin auf das Lebhafteste erweket. Wie groß die Kraft der durch die angezeigten Mittel, in ein wolgeordnetes und richtig charakterisirtes Ganze verbundenen Töne sey, kann jeder, der einige Empfindung hat, schon aus der Würkung abnehmen, welche die verschiedenen Tanzmelodien, wenn sie recht gut in ihrem besondern Charakter gesezt sind, thun. Es ist nicht möglich sie anzuhören, ohne ganz von dem Geiste der darin liegt, beherrscht zu werden: man wird wieder Willen gezwungen, das, was man dabey fühlt, durch Gebehrden und Bewegung des Körpers auszudrüken. Man weiß aus der Erfahrung, daß kein Tanz ohne Musik dauren kann;

kann; diese reizet also den Körper selbst zur Bewewegung; sie hat würklich eine körperliche Kraft, wodurch die zur Bewegung dienenden Nerven angegriffen werden. Es ist glaublich, daß durch Musik der Umlauf des Geblüthes etwas angehalten, oder befördert werden könne. Bekannt sind die Geschichten von dem Einflus der Musik auf gewisse Krankheiten; und obgleich verschiedenes darin fabelhaft seyn mag, so wird dem, welcher die Kraft der Musik auf die Bewegungen des Körpers genau beobachtet hat, wahrscheinlich, daß auch Krankheiten dadurch würklich können gemildert, oder vermehret werden. Daß Menschen in schweeren Anfällen des Wahnwizes durch Musik etwas besänftiget, gesunde Menschen aber in so heftige Leidenschaft können gesezt werden, daß sie bis auf einen geringen Grad der Raserey kommen, kann gar nicht geläugnet werden. Hieraus aber ist offenbar, daß die Musik an Kraft alle anderen Künste weit übertreffe.

Aus diesem Grunde ist hier mehr, als sonst irgend bey einer andern Kunst nöthig, daß sie in ihrer Anwendung durch Weißheit geleitet werde. Deswegen ist in einigen griechischen Staaten, als sie noch in ihrer durch die Geseze richtig bestimmten gesunden Form waren, dieser Punkt ein Gegenstand der Geseze gewesen. Er verdienet, daß wir ihn hier in nähere Betrachtung ziehen.

Man braucht die Musik entweder in allgemeinen oder besonders bestimmten Absichten; bey öffentlichen, oder bey Privatangelegenheiten. Es gehöret zur Theorie der Kunst, daß diese Fälle genau erwogen werden, und daß der wahre Geist der Musik für jeden bestimmt werde. Damit wir das, was in den besondern Artikeln über die Gattungen und Arten der Tonstüke vergessen, oder sonst aus der Acht gelassen worden, einigermaaßen ersezen, und einem Kenner der künftig in Absicht auf die Musik allein, ein dem unsrigen ähnliches Werk zu schreiben unternehmen möchte, Gelegenheit geben, alles vollständig abzuhandeln, wird es gut seyn, wenn hier die Hauptpunkte dieser nicht unwichtigen Materie wol bestimmt werden.

Die allgemeineste Absicht, die man bey der Anwendung der Musik haben kann, ist die Bildung der Gemüther bey der Erziehung. Daß sie dazu würklich viel beytrage, haben verschiedene griechische Völker eingesehen, (†) und es ist auch schon erinnert worden, daß die alten Celten, sie hiezu angewendet haben. (*) In unsern Zeiten ist es zwar auch nicht ganz ungewöhnlich, die Erlernung der Musik, als einen Theil einer guten Erziehung anzusehen; aber man hält die Fertigkeit darin mehr für eine bloße Zierde junger Personen von feinerer Lebensart, als für ein Mittel die Gemüther zu bilden. Es scheinet deswegen nicht überflüßig, daß die Fähigkeit dieser Kunst, zu jener wichtigen Absicht zu dienen, wovon man gegenwärtig zu eingeschränkte Begriffe hat, hier ins Licht gesezt werde.

(*) S. Lied. S. 715.

Allem Ansehen nach hat in den ältern Zeiten Griechenlands jeder Stamm dieses geistreichen und empfindsamen Volkes seine eigene, durch einen besondern Charakter ausgezeichnete Musik gehabt. Dieses Eigene bestund vermuthlich nicht blos in der Art der Tonleiter, und der daraus entstehenden besondern Modulation; sondern es läßt sich vermuthen, daß auch Takt, Bewegung und Rhythmus bey jedem Volk oder Stamm, ihre besondere Art gehabt haben. Davon haben wir noch gegenwärtig einige Beyspiele an den Nationalmelodien einiger neuen Völker, die, so mannigfaltig sie auch sonst, jede in ihrer Art, sind, allemal einen Charakter behalten, der sie von den Gesängen andrer Völker unterscheidet. Ein Schottisches Lied, ist allemal von einem französischen und beyde von einem italiänischen, oder deutschen, so wie jedes von dem gemeinen Volke gesungen wird, merklich unterschieden.

Hieraus läßt sich nun schon etwas von dem Einfluß der Musik auf die Bildung der Gemüther schliessen. Wenn die Jugend jeder Nation ehedem beständig blos in ihren eigenen Nationalgesängen geübet worden, so konnte es nicht wol anders seyn, als daß die Gemüther allmählig die Eindrüke ihres besondern Charakters annehmen mußten. Denn eben aus solchen wiederholten Eindrüken von einerley Art, entstehen überhaupt die Nationalcharaktere. Darum verwies Plato die lydische Tonart aus seiner Republik, weil sie bey einem gewissen äußerlichen Schimmer, das Weichliche, wodurch dieser Stamm sich

(†) Assentior Platoni, nihil tam facile in animos teneros atque molles influere quam varios canendi sonos, quorum dici vix potest, quanta sit vis in utramque partem. Namque et incitat languentes et languefacit excitatos, et tum remittit animos, tum contrahit. Cicero de Legib. L. II.

sich von andern auszeichnete, an sich hatte. Gegenwärtig, da die Musik unter den verschiedenen Völkern von Europa, besonders unter den Händen der Virtuosen, die Einförmigkeit ihres Charakters nicht mehr hat, und da sowol die deutsche, als die französische Jugend, alle Arten der Tanzmelodien, auch Concerte, Sonaten und Arien von allen möglichen Charakteren durch einander spielt, und höret, und sich in allen Arten der Tänze übet; so ist auch die Einförmigkeit des Eindruks dadurch aufgehoben worden. Das Nationale hat sich in der Musik, so wie in der Poesie größtentheils verlohren. Darum dienet auch die Musik gegenwärtig, nicht mehr in dem Grad, als ehedem, zur Bildung jugendlicher Gemüther.

Dennoch könnte sie noch dazu gebraucht werden, wenn die, denen die Erziehung aufgetragen ist, dieses Geschäft nach einem gründlichen Plan betrieben. Denn da jede leidenschaftliche Empfindung durch die Musik in den Gemüthern kann erwekt werden, so dürfte man nun der Jugend, bey welcher eine gewisse Art der Empfindung herrschend seyn sollte, auch vorzüglich solche Stüke, die diesen Charakter haben, in gehöriger Mannigfaltigkeit zum Singen, Spiehlen und Tanzen vorlegen. Das bloße Anhören der Musik, auch selbst das Mitspiehlen, sind aber noch nicht hinreichend; es muß noch das Mitsingen, und in andern Fällen das Tanzen dazu kommen. Und so war es bey den Griechen, bey denen das Wort Musik einen weit ausgedähntern Begriff ausdrukte, als bey uns. Freylich würde hiezu erfodert, daß die, welche in der Musik unterrichten, weit sorgfältiger, als gemeiniglich geschieht, darauf sähen, daß die Jugend mit wahrem Nachdruk und wahrer Empfindung jedes Stük sänge, oder spiehlte, und daß dergleichen Uebungen durch die Menge derer, die sie gesellschaftlich trieben, nachdrüklicher würden. Die größte Fertigkeit im Spiehlen und Singen, und die zierlichsten Manieren, auf welche man fast allein sieht, tragen gar wenig zu dem grossen Zwek, von dem hier die Rede ist, bey: wer nicht mit Empfindung singt, auf den würket auch der Gesang nichts. In diesem Stük wäre, wenn die Musik eben in dem Grad, wie ehedem geschehen ist, zur Bildung der Jugend dienen sollte, eine gänzliche Verbesserung des Unterrichts und der Uebungen in der Kunst, nothwendig, welche in unsern Zeiten nicht zu erwarten ist.

Auf diese allgemeine Anwendung der Musik folgen die besondern Anwendungen derselben, gewisse Empfindungen bey öffentlichen sehr wichtigen Gelegenheiten, in den Gemüthern zu einen bestimmten Zwek, lebhaft zu erweken, und eine Zeitlang zu unterhalten. Da wird sie als ein Mittel gebraucht, den Menschen, durch ihre unwiederstehliche Kraft zu Entschließungen oder Unternehmungen aufzumuntern, und seine Würksamkeit zu unterstüzen. Diesen Gebrauch kann man bey verschiedenen Gelegenheiten von der Musik machen.

Erstlich würde sie zu Kriegesgesängen, welche bey den Griechen gebräuchlich waren, mit großen Vortheil angewendet werden. Eine ganz ausnehmende Würkung den Muth anzuflammen, würde es thun, wenn vor einem angreifenden Heer ein Chor von vier bis fünfhundert Instrumenten, ein feuriges Tonstük spielte, und wenn dieses mit dem Gesang des Heeres selbst abwechselte, oder ihn begleitete. Unbegreiflich ist es, da schlechterdings kein kräftigeres Mittel ist, den Muth anzufeuren, als der Gesang, daß man es, da es einmal eingeführt gewesen, wieder abgeschaft hat. Einem verständigen Tonsezer würd es leicht werden, den besondern Charakter solcher Stüke zu treffen, und das, was sie in Ansehung der Regeln des Sazes besonders haben müßten, zu bestimmen. Der Saz solcher Stüke würde durch ungleich weniger Regeln eingeschränkt seyn, als der für Tonstüke, wo jede Kleinigkeit in einzelen Stimmen, schon gute oder schlechte Würkung thun kann. Ich habe zu meiner eigenen Verwundrung erfahren, daß die unregelmäßigste Musik, die möglich ist, da hundert unwissende Türken, jeder mit seinem Instrument nach Gutdünken geleyert, oder geraset hat, worin nichts ordentliches war, als daß eine Art Trommel dieses Geräusche nach einem Takt abmaaß, — daß diese Musik, besonders in einiger Entfernung, mich in lebhafte Empfindung gesezt hat.

Zweytens, zu wichtigen Nationalgesängen, und überhaupt zu politischen Feyerlichkeiten, zu denen sich ein beträchtlicher Theil der Einwohner einer Stadt versammelt. Dergleichen sind Huldigungen, Begräbnisse verstorbener wahrer Landesväter, Feste zum Andenken großer Staatsbegebenheiten, und andere Nationalfeyerlichkeiten, die zum Theil aus dem Gebrauch gekommen, aber wieder eingeführt zu werden, verdienten. Dabey könnte die

Musik, wenn nur die Einrichtungen solcher Feste von Kennern der Menschen angegeben würden, von ausnehmend großer Würkung seyn. Aber das Wichtigste wär, wenn dabey Gesänge vorkämen, die entweder das ganze Volk, oder doch nicht gemiethete Sänger, sondern aus gewissen Ständen dazu ernannte, und durch die Wahl geehrte Bürger anstimmten. Man stelle sich bey den römischen Säcularfesten, das ganze römische Volk, den Herren der halben Welt mit dem Senat und dem Adel an seiner Spize, in feyerlichem Aufzuge vor. Denn zwey Chöre der edelsten Jünglinge und Jungfrauen die abwechselnd singen; so wird man begreifen, daß nichts möglich ist, wodurch der wahre patriotische Geist in stärkere Flammen könne gesezt werden, als hier durch Musik, und damit verbundene Poesie geschehen kann. Da wär es der Mühe werth, daß die größten Tonsezer gegen einander um den Vorzug stritten; und dieses wären Gelegenheiten, sie in das Feuer der Begeisterung zu sezen, und die volle Kraft der Musik anzuwenden. Aber unser durch subtiles und alles zergliederndes Nachdenken sich von der Einfalt der Natur und der geraden Richtung der durch keine Vernunftschlüsse verfeinerten Empfindung, entfernende Geschmak, überläßt dergleichen Feste den noch halb wilden, aber eben darum mehr Nationalgeist besizenden Völkern. Es ist zum Theil dem Mangel solcher feyerlichen Anwendungen der Musik zuzuschreiben, daß man gegenwärtig die grossen Würkungen nicht mehr begreifen kann, welche die Musik der Griechen, nach dem so einstimmigen Zeugnis so vieler Schriftsteller, gethan hat.

Drittens kann die Musik bey dem öffentlichen Gottesdienst sehr vortheilhaft angewendet werden, und ist auch von alten Zeiten her dazu angewandt worden. Aber — wir können es nicht verheelen — in den protestantischen Kirchen, geschiehet es meistentheils auf eine armseelige Weise. Schon einige der wichtigsten geistlichen Feyerlichkeiten, haben den Charakter öffentlicher, das ganze Volk in einer unzertrennlichen Masse intereßirender Feste, verlohren; jeder sieht dabey nur auf sich selbst, als wenn sie nur für ihn allein wären, und dieses Kleinfügige herrscht auch nur gar zu ofte in der Kirchenmusik, und in der dazu dienenden geistlichen Poesie. Dadurch wird sie ofte zur Schande unsers Geschmaks, zu einer beynahe theatralischen Lustbarkeit, und ofte, wo es noch recht wol geht, zu einer Andachtsübung, wie die sind, die jeder für sich vornehmen kann. Wir haben aber über die Kirchenmusik, und einige besondere Arten derselben, in eigenen Artikeln gesprochen. (*)

(*) S. Choral. Kirchenmusik, Motette, Oratorium.

Dieses sind die verschiedenen Gelegenheiten, da die Musik zu öffentlichem Behuf kann angewendet werden. Daß wir die theatralische Musik nicht dahin rechnen, kommt daher, daß die Schauspiele selbst, wie schon anderswo erinnert worden, den Charakter öffentlicher Veranstalltungen verlohren haben. Man besucht sie zum Zeitvertreib, oder allenfalls um sich blos für sich selbst jeder nach seinem besondern Geschmak zu ergözen, und ohne seine Empfindungen aus der Masse des vereinigten Eindruks zu verstärken, ohne Eindrüke zu erwarten, die auf das Allgemeine des gesellschaftlichen Interesse abziehlen. Was übrigens von diesem Zweyge der Musik hier könnte gesagt werden, findet sich in einem besondern Artikel. (*)

(*) S. Oper.

Von dem Privatgebrauch der Musik, kommt zuerst die in Betrachtung, die für gesellschaftliche Tänze gemacht wird. Das was über diese Tänze selbst anderswo gesagt wird (*), dienet auch den Werth und den Charakter der dazu gehörigen Tonstüke zu bestimmen. Es bestehet eine so natürliche Verbindung zwischen Gesang und Tanz, daß man beyde unzertrennlich vereiniget bey allen noch rohen Völkern antrift, wo die Kunst noch in der Kindheit liegt. Daher läßt sich vermuthen, daß dieses die älteste Anwendung der Musik sey. Sie dienet freylich nicht, wie öffentliche Musik, die großen auf das Allgemeine, oder auf erhabene Gegenstände abziehlenden Kräfte der Seele in Bewegung za sezen. Aber da die mit übereinstimmender körperlichen Bewegung begleitete Musik lebhaften Eindruk macht, der Tanz aber sehr schiklich ist, mancherley leidenschaftliche und sittliche Empfindungen zu erweken, so wird diese Gattung der Musik nicht unwichtig, und könnte besonders auch zur Bildung der Gemüther angewendet werden. Es ist auch weder etwas geringes noch etwas so leichtes, als sich mancher einbildet, eine vollkommene Tanzmelodie zu machen. Vollkommen aber wird sie nicht blos dadurch, daß Bewegung, Takt und Rhythmus dem Charakter des Tanzes angemessen sind, sondern auch durch schildernde musikalische Gedanken oder Säze, die die Art und den Grad der Empfindung, die jedem Tanz eigen sind, wol ausdrüken. Darum gehört so

(*) S. Tanz.

so viel Genie und Geschmak hiezu, als zu irgend einer andern Gattung.

Hiernächst ist die Anwendung der Kunst auf gesellschaftliche und auf einsam abzusingende Lieder zu betrachten. Da solche Lieder, wie ausführlich gezeiget worden ist, (*) von sehr großer Wichtigkeit sind, so ist es auch die dazu dienliche Musik. Die Gesänge, wodurch Orpheus wilden, oder doch sehr rohen Menschen Lust zu einem wolgesitteten Leben gemacht hat, waren nur Lieder, und allem Ansehen nach solche, wo mehr natürliche Annehmlichkeit, als Kunst, herrschte. Ich meinerseits wollte lieber ein schönes Lied, als zehen der künstlichsten Sonaten, oder zwanzig rauschende Concerte gemacht haben. Diese Gattung wird zu sehr vernachläßiget, und es fehlet wenig, daß Tonsezer, die durch Ouvertüren, Concerte, Symphonien, Sonaten und dergleichen, sich einen Namen gemacht haben, nicht um Vergebung bitten, wenn sie sich bis zum Lied, ihrer Meinung nach, erniedriget haben. So sehr verkehrte Begriffe hat mancher von der Anwendung seiner Kunst.

(*) S. Lied.

In die lezte Stelle sezen wir die Anwendung der Musik auf Concerte, die blos zum Zeitvertreib und etwa zur Uebung im Spiehlen angestellt werden. Dazu gehören die Concerte, Symphonien, die Sonaten, die Solo, die insgemein ein lebhaftes und nicht unangenehmes Geräusch, oder ein artiges und unterhaltendes, aber das Herz nicht beschäftigendes Geschwäz vorstellen. Dieses ist aber gerade das Fach, worin ziemlich durchgehends am meisten gearbeitet wird. Es sey ferne, daß wir die Concerte, worin Spiehler sich in dem richtigen und guten Vortrag üben, verwerfen. Aber die Concerte, wo so viel Liebhaber sich zusammen drängen, um sich da unter dem Geräusche der Instrumente der langen Weile, oder dem freyen Herumirren ihrer Phantasie zu überlassen; wo man die Fertigkeit der Spiehler ofte sehr zur Unzeit bewundert — wo man Spiehler und bisweilen auch Sänger durch übel angebrachte Bravos von dem wahren Geschmak abführt, und in Tändeleyen verleitet? — doch es ist besser hievon zu schweigen. Denn der Geschmak an solchen Dingen ist vielleicht unwiederruflich, entschieden. Dieses wird freylich manchem Virtuosen beleidigend vorkommen. Da er würklich ein großes Vergnügen an solchen Sachen findet, wird er kaum begreifen, daß nicht jederman dasselbe empfindet. Wir wollen ihm seine Empfindung nicht streitig machen; aber die wahre Quelle desselben wollen wir ihm mit den Worten eines Mannes von großer Urtheilskraft entdeken. „Das Vergnügen, sagt er, welches der Virtuose empfindet, indem er Concerte nach dem bunten heutigen Geschmak, höret, ist nicht jenes natürliche Vergnügen das durch die Melodie oder Harmonie der Töne erweket wird, sondern ein Vergnügen von der Art dessen, das wir empfinden, indem wir die unbegreiflichen Künste der Luftspringer und Seiltänzer sehen, die sehr schweere Sachen machen.“ (†)

Doch wollen wir die Sache nicht so weit treiben, wie Plato, der alle Musik, die nicht mit Gesang und Poesie begleitet ist, verwirft. (*) Auch ohne Worte kann sie Würkung thun, ob sie gleich erst alsdenn sich in der größten Würkung zeiget, wenn sie ihre Kraft auf Werke der Dichtkunst anwendet.

(*) De Leg. L. II

Daß die Musik überhaupt alle andern Künste an Lebhaftigkeit der Kraft übertreffe ist bereits angemerkt, auch der Grund davon angezeiget worden. Aber auch blos durch die Erfahrung wird dieses genug bestätiget. Man wird von keiner andern Kunst sehen, daß sie sich der Gemüther so schnell und so unwiederstehlich bemächtige, wie durch die Musik geschieht. Um der allgewaltigen Würkung der ehemaligen Päane der Griechen, oder eines bloßen unordentlichen Freudengeschreyes, nicht zu erwähnen, braucht man nur einmal eine in Poesie, Gesang Harmonie und Vortrag vollkommene Arie, oder ein solches Duett in einer Oper gehöret zu haben. Indem Salimbeni ein solches Adagio sang, standen einige tausend Zuhörer in einer staunenden Entzükung, als wenn sie versteinert wären. Wir wollen hierüber die Beobachtungen eines der ersten Köpfe unsers Jahrhunderts anführen.

„Da ich sie singen hörte, sagt er, bemächtigte sich allmählig eine nicht zu beschreibende Wollust, meiner ganzen Seele — Bey jedem Worte stellete sich ein Bild in meinem Geiste, oder eine Empfindung in meinem Herzen dar —. Bey den glänzenden Stellen, voll eines starken Ausdruks, wodurch die Unordnung heftiger Leidenschaften gemahlt, und zugleich würklich erregt wird, verlohr sich bey mir die Vorstellung von Musik, Gesang und Nachahmung gänzlich: Ich glaubte die Stimme des Schmer-

(†) S. Letter to Lord K. in Fränklins Experiments and observ. on Electricity. S. 467.

Schmerzens, des Zorns, der Verzweiflung selbst zu hören; ich dachte jammernde Mütter, betrogene Verliebte, rasende Tyrannen zu hören, und hatte Mühe bey der großen Erschütterung, die ich fühlte, auf meiner Stelle zu bleiben. — Nein ein solcher Eindruk ist niemals halb; man fühlet ihn entweder gar nicht, oder man wird außer sich gerissen; man bleibet entweder ohne alle Empfindung, oder man empfindet unmäßig; entweder höret man ein blos unverständliches Geräusch, oder man empfindet einen Sturm von Leidenschaft, der uns fortreißt, und dem die Seele zu wiederstehen unvermögend ist." (*)

Diejenigen, die an den Erzehlungen, von den wunderbaren Würkungen der Musik, die wir bey den alten Schriftstellern antreffen, zweifeln, haben entweder nie eine vollkommene Musik gehört, oder es fehlet ihnen an Empfindung. Man weiß, daß die Lebhaftigkeit der Empfindungen von dem Spiehl der Nerven, und dem schnellen Laufe des Geblüthes herkommet: daß die Musik würklich auf beyde würke, kann gar nicht geläugnet werden. Da sie mit einer Bewegung der Luft verbunden ist, welche die höchst reizbaren Nerven des Gehörs angreift, so würket sie auch auf den Körper, und wie sollte sie dieses nicht thun, da sie selbst die unbelebte Materie, nicht blos dünne Fenster, sondern so gar feste Mauren erschüttert? (††) Warum sollte man also daran zweifeln, daß sie auf empfindliche Nerven eine Würkung mache, die keine andere Kunst zu thun vermag, oder daß sie vermittelst der Nerven eine zerrüttete fiebrische Bewegung des Geblüthes, in Ordnung bringen könne, und, wie wir in den Schriften der Parisischen Academie der Wissenschaften finden, einen Tonkünstler, von dem Fieber selbst befreyt habe? Wer Erzählungen von ausserordentlichen Würkungen der Musik zu lesen verlanget, findet davon eine Sammlung in des Bartolini Werke von den Flöten der Alten. Es ist gewiß nicht alles Fabel, was die griechische Tradition von Orpheus sagt, der die Griechen durch Musik aus ihrer Wildheit soll gerissen haben. Was für ein ander Mittel könnte man brauchen, ein wildes Volk zu einiger Aufmerksamkeit, und zur Empfindung zu bringen. Alles, was zur Befriedigung der körperlichen Bedürfnisse gehört, hat ein solches Volk gemeiniglich; Vernunft aber und Ueberlegung dem zuzuhören, der ihm von Sitten, von Religion, von gesellschaftlichen Einrichtungen sprechen wollte, hat es nicht. Also kann man es durch Versprechung grössern Ueberflußes, nicht reizen. Poesie und Beredsamkeit vermögen nichts auf dasselbe; auch nicht die Mahlerey, an der es höchstens schöne Farben betrachten würde, die nichts sagen: aber Musik dringet ein, weil sie die Nerven angreift, und sie spricht, weil sie bestimmte Empfindungen erweken kann. Darum sind jene Erzählungen völlig in der Wahrheit der Natur, wenn sie auch historisch falsch seyn sollten.

Bey diesem augenscheinlichen Vorzug der Musik über andere Künste, muß doch nicht unerinnert gelassen werden, daß ihre Würkung mehr vorübergehend scheinet, als die Würkung andrer Künste. Das was man gesehen, oder vermittelst der Rede vernommen hat, es sey, daß man es gelesen, oder gehört habe, läßt sich eher wieder ins Gedächtnis zurükrufen, als bloße Töne. Darum können die Eindrüke der Mahlerey und Poesie wiederholt werden, wenn man die Werke selbst nicht hat. Also müssen die Werke der Musik, die daurende Eindrüke machen sollen, ofte wiederholt werden. Hingegen, wo es um plözliche Würkung zu thun ist, die nicht fortdaurend seyn darf, da erreicht die Musik den Zwek besser, als alle Mittel die man sonst anwenden könnte.

Aus allen diesen Anmerkungen folget, daß diese göttliche Kunst von der Politik zu Ausführung der wichtigsten Geschäfte, könnte zu Hülfe gerufen werden. Was für ein unbegreiflicher Frevel, daß sie blos, als ein Zeitvertreib müßiger Menschen angesehen wird! Braucht man mehr als dieses, um zu beweisen, daß ein Zeitalter reich an Wissenschaft und mechanischen Künsten, oder an Werken des Wizes, und sehr arm an gesunder Vernunft seyn könne?

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die Musik die älteste aller schönen Künste sey: sie ist mehr, als irgend eine andere, ein unmittelbares Werk der Natur. Darum treffen wir sie auch bey allen Völkern, und bey solchen, die sonst von keiner andern Kunst etwas wissen, an. Es wär also ein einfältiges Unternehmen, in der Geschicht oder in dem Nebel der Fabeln ihre Erfindung aufzusuchen. Jedes Volk kann sich rühmen

(*) Rousseau dans la Julie. T. I. p. 48.

(††) Man sehe hierüber die besondern Beobachtungen, die Rousseau in seinem Dictionaire de Musique im Art. Musik gesammelt hat.

men sie erfunden zu haben. Aber angenehm würde es seyn, die völlige Geschichte von ihrem allmähligen Wachsthum zu haben. Es ist aber nicht daran zu denken, daß diese Geschichte auch nur einigermaaßen könnte gegeben werden. Denn die Nachrichten der Griechen, die einzige Quelle, woraus man schöpfen könnte, wenn sie weniger trüb wäre, sind gar sehr unzuverläßig.

Ohne Zweifel hatte man schon seit langer Zeit sehr schöne Gesänge gehabt, ehe es irgend einem Mann von speculativem Genie eingefallen war, die Tonleiter, woraus die Töne derselben genommen worden, durch Regeln, oder Verhältnisse zu bestimmen, und feste zu sezen. Es ist vergeblich zu untersuchen, wie die Griechen auf ihre verschiedene Tonleitern gekommen sind, und woher die dreyerley Gattungen derselben, die enharmonische, chromatische und diatonische entstanden seyen. Die Empfindung allein bildete die ersten Gesänge in den Kehlen empfindsamer Menschen. Diese waren nach dem mehr, oder weniger lebhaften Charakter des Sängers, nach der Stärke der Empfindung, und dem Grad der Feinheit, oder Beugsamkeit der Werkzeuge der Stimme, in einem rauheren, oder sanftern Ton, in grössern, oder kleinern Intervallen. Andere dadurch gerühret, versuchten auch zu singen, und ahmeten dem ersten nach, oder fielen wegen der Uebereinstimmung der Charaktere, auf dieselben Tonarten, an welche sich allmählig das Ohr derer, die ihnen zuhörten, gewöhnte. Daher kam es, daß von den verschiedenen griechischen Stämmen, jeder seine eigene Modulation hatte, und daß Tonleitern von verschiedenen Gattungen eingeführt wurden. Erst lange hernach wurden sie festgesezt, und durch Berechnung ihrer Verhältnisse genau bestimmt. Der würde sehr irren, der die sogenannten Genera und Modus der Griechen, für Werke des Nachdenkens und einer methodischen Erfindung hielte. Wollte man noch mehr natürliche Tonleiter und Arten zu moduliren haben, als uns izt bekannt sind, so dürfte man sich nur die Gesänge der zahlreichen asiatischen Völker bekannt machen, die noch keine geschriebene Musik haben. Es ist höchst wahrscheinlich, daß sie nach keiner uns bekannten Tonleiter gehen; obgleich bisweilen Reisende uns solche Gesänge nach unsern diatonischen Geschlecht aufgeschrieben haben. Dann schon in Spanien, in dem mittäglichen Frankreich, in Italien, und an den Gränzen der Wallachey, höret man, wie ich von kunstverständigen Männern von feinem Gehör versichert worden, Gesänge die nach keiner unsrer Tonleitern können geschrieben werden.

Die Erfindung der Abmessung der Töne durch Zahlen, schreiben die Griechen insgemein dem Pythagoras zu; die Umstände, die man davon erzählt, sind bekannt: andere erzählen mit noch wahrscheinlichern Umständen etwas ähnliches von dem Künstler Glaucus. Ein gewisser Hippasis soll vier gleichgroße in der Dike ungleiche eherne Teller gedrechselt haben, deren harmonischen Wolklang Glaucus zuerst soll bemerkt, und in ihren Ursachen untersucht haben. (*)

(*) Zenob. paroem. Cent. II. 91.

Ueber die eigentliche Beschaffenheit der griechischen Musik sind von den Neuern erstaunlich viel Untersuchungen angestellt worden, aus denen allen eben kein helles Licht hervorgekommen ist. Man findet in den griechischen Schriftstellern, die besonders über die Musik geschrieben haben, nicht nur an verschiedenen Stellen undurchdringliche Finsterniß, sondern auch ganz offenbare Wiedersprüche. Wir wollen uns also bey dieser Materie nicht vergeblich aufhalten: wer begierig ist, sie näher zu untersuchen, den verweisen wir auf die alten Schriftsteller über die Theorie der Musik, die Meibom in einer Sammlung herausgegeben hat, auf den Claudius Ptolomäus und auf die Abhandlungen verschiedener Gelehrten, welche in der Sammlung der Schriften der französischen Academie der schönen Wissenschaften verschiedentlich zerstreut angetroffen werden. Vor nicht gar langer Zeit hatte der Pater Gerbert damahls Bibliothecarius des Benediktiner Closters zu St. Bläsi, eine Reise in der Absicht Entdekungen über die Geschichte der Musik zu machen, unternommen. Er schrieb im Jahr 1763 aus Wien an jemand hievon folgendes: Scias me utile admodum iter suscipere pro historia Musicæ præsertim græcæ, repertis nonnullis auctoribus ineditis ac *speciminibus notarum musicarum per duodecim sæcula continua serie*, genere quodam Palæographiæ. Ob wir daher etwas Zuverläßigeres, als man bis izt gehabt, zu erwarten haben, steht dahin.

Nach einer Tradition, die durch eine lange Reyhe von Jahrhunderten bis auf uns gekommen ist, haben wir in den noch izt gebräuchlichen Kirchentonarten, die meisten Modos Musicos der Griechen. Wenn man das, was die Alten von dem Charakter dieser Tonarten sagen, mit dem vergleicht, was noch izt ein geübtes Ohr dabey empfindet, so ist es nicht

ohne

ohne Wahrscheinlichkeit, daß die Sache würklich so sey. Ob aber einige in Schriften aufbehaltene Gesänge der Alten, die man glaubt entziffert zu haben, izt noch so können gesungen werden, wie sie ehemals würklich gesungen worden, daran finde ich Gründe genug zu zweifeln. Daß aber einige noch izt in catholischen Kirchen übliche Gesänge ein hohes Alter von tausend Jahren und darüber haben, ist nicht unwahrscheinlich.

Bey allen diesen Ungewißheiten hat man kein Recht zu zweifeln, daß die alten Griechen, die die andern schönen Künste auf einen so hohen Grad der Vollkommenheit gebracht haben, nicht auch diese in ihrer vollen Stärke und Schönheit sollten besessen haben; besonders, da sie so große Liebhaber des Gesanges waren. Freylich mögen die griechischen Gesänge eben so sehr von den heutigen unterschieden gewesen seyn, als Homers Epopöen oder Pindars Oden von den heutigen Heldengedichten und Oden verschieden sind. Ob aber unsre Art jener vorzuziehen sey, ist eine andre Frage.

Gewiß ist dieses, daß die Gesänge der Alten weit einfacher gewesen sind, als unsere Opernarien, und aller Wahrscheinlichkeit nach, haben die Alten die vielstimmige Musik, da eine Hauptstimme blos der Harmonie halber von andern Stimmen begleitet wird, nicht gekannt, noch weniger die Gesänge, die aus vielen würklich singenden Stimmen bestehen, wie unsre vierstimmigen Choräle sind.

Daß wir durch Einführung der begleitenden Harmonie viel gewonnen haben, scheinet Rußeau ohne guten Grund zu leugnen. Wenn nur das Rauschen der Harmonie den Gesang nicht verdunkelt, so dienet sie ungemein den Charakter und Ausdruk eines Stüks zu verstärken. Aber unsere Coloraturen, Paßagen, Cadenzen und viele Lieblingsgänge unsrer künstlichen Sänger und Spiehler, würde der Grieche aus der guten Zeit sicherlich verachtet haben, wenn er sie auch gehört hätte.

Freylich klagen auch schon einige spähtere Schriftsteller unter den Alten, über den Verfall ihrer Musik, den Ueppigkeit und bloße Wollust des Gehörs sollen verursachet haben. Was von der Beredsamkeit angemerkt worden, daß sie allmählig gesunken sey, nachdem man nicht mehr aus würklicher Nothwendigkeit zu überreden, sondern, aus Nachahmung und in der Absicht für einen schönen Geist gehalten zu werden, mehr schöne, als nachdrükliche Reden gemacht hat, kann auch auf die Musik angewendet werden. Die Begierde blos zu gefallen, führet nothwendig auf tausend Abwege, weil bald jeder Mensch seine eigene Liebhaberey hat: aber der Vorsaz zu rühren, diese oder jene bestimmte Leidenschaft zu erweken, führet sicher. Denn in jedem besondern Fall ist nur ein Weg, der mitten in das Herze führt. Wenn der Tonsezer sich vornihmt ein verliebtes Verlangen, oder eine lebhafte Freude, oder schmerzhafte Traurigkeit auszudrüken, so weiß er, worauf er zu arbeiten hat.

Es wird also der Musik, die in den schönsten Zeiten Griechenlands in ihrer Art so vollkommen mag gewesen seyn, als irgend eine andere der schönen Künste, auch bey der Ausartung des griechischen Geschmaks nicht besser gegangen seyn, als diesen: und es ist höchst wahrscheinlich, daß sie allmählig von ihrem ersten Zwek abgeführt, und blos zur Belustigung müßiger Menschen gebraucht, dadurch aber mit willkührlichen und unnüzen Zierrathen überladen worden. Man hat deutliche Spuhren, daß sie in diesem Zustande gewesen sey, als man anfieng sie zum Gebrauch des öffentlichen Gottesdienstes in den christlichen Kirchen einzuführen. Dadurch ist sie zwahr von allen ausschweifenden Zierrathen und von der theatralischen Ueppigkeit wieder gereiniget, vermuthlich aber auch einiger wahrer Schönheiten beraubet worden. Dann in jenen Zeiten, da der gute Geschmak überhaupt beynahe gänzlich erloschen war, konnte es nicht anders seyn, als daß auch die Musik von der allgemeinen Barbarey angestekt werden mußte. Sie wird, wie die Wissenschaften, blos in den Händen unwissender und des Nachdenkens ungewohnter Mönche geblieben seyn, wo sie nothwendig ihre beste Kraft verliehren mußte.

Doch ist in diesen finstern Zeiten, durch Erfindung einiger blos zum äußerlichen und zur Bezeichnung der Töne dienenden Hülfsmittel, der Grund zu einer nachherigen großen Verbesserung gelegt worden. In dem eilften Jahrhundert, erfand ein Benediktiner Mönch, **Guido von Arezzo**, wie man durchgehends davor hält, das Liniensystem, um die Töne, die vorher blos durch Buchstaben, die man über die Sylben sezte, angedeutet wurden, durch die verschiedene Lage auf demselben, nach ihrer Höhe und Tiefe zu bezeichnen. Aus dieser höchstglüklichen Erfindung entstuhnd nachher, durch allmählige Zusäze und Verbesserungen, die izt übliche Art die Töne

Töne in Noten zu schreiben, wodurch nicht nur jeder Ton nach seiner Höhe und Tiefe, sondern auch nach seiner Dauer und andern Abwechslungen auf eine sehr bequäme Weise, kann bezeichnet werden, welches den Vortrag eines Tonstüks erstaunlich erleichtert, und eben darum auch die Musik selbst in ihren wesentlichen Theilen befördert hat. Im XIV Jahrhundert soll die Art ein Tonstük durch Noten zu bezeichnen, durch einen französischen Doktor der freyen Künste, Jehan de Meurs oder de Muris noch mehr vervollkommnet worden seyn. Wenigstens schreibet man ihm die Erfindung der verschiedenen Formen der Noten, wodurch die Dauer der Töne, angezeiget wird, zu; woran aber Rousseau, wie es scheinet nicht ohne guten Grund, zweifelt. Es scheinet aber, daß die Erfindung der Noten, und dessen was sonst zum Schreiben der Tonstüke gehöret, erst in dem nächst verflossenen Jahrhundert ihre Vollkommenheit erreicht habe.

Von andern allmähligen Verbesserungen der Kunst, in Absicht auf das Wesentliche derselben, wird man nicht eher richtig urtheilen können, bis ein Mann, der dazu hinlängliche Kenntnis hat, eine Sammlung auserlesener Gesänge aus verschiedenen Zeiten, nach der izigen Art in Noten geschrieben, herausgeben wird, damit sie mit Fertigkeit können gesungen, und folglich richtig beurtheilet werden. Die oben angeführte Nachricht des P. Gerberts läßt uns hierüber nicht ganz ohne Hofnung. Am sichersten aber wäre diese Arbeit von dem berühmten Pater Martini in Bologna zu erwarten. Was wir von der Beschaffenheit der Musik in den mittlern Zeiten noch wissen, betrift fast allein den Kirchengesang. Von Tanz- und andern Melodien älterer Zeiten, weiß man sehr wenig, und doch würde man uns auch solche vorlegen müssen, wenn wir von der Beschaffenheit der ältern Musik überhaupt ein Urtheil zu fällen hätten.

Es scheinet, daß man bis ins XVI Jahrhundert die diatonischen Tonleiter der Alten, in Absicht auf das Harmonische darin, ohne andere Veränderung, als den weitern Umfang in der Höhe und Tiefe, beybehalten habe: und in Absicht auf die Modulation ist man lediglich bey den Tonarten der Alten bis auf dieselbe Zeit stehen geblieben. Erst in erwähntem Jahrhundert scheinet der Gebrauch der neuern halben Töne allmählig eingeführt worden zu seyn, wodurch jeder Ton in seinen Intervallen, den andern ohngefehr gleich gemacht worden. Ehe diese halbe Töne eingeführet worden, konnte man nicht anders, als nach den sogenannten Kirchentönen (*) moduliren. Spiehlte man in der jonischen Tonart, oder nach iziger Art zu sprechen aus C, so war es nothwendig C dur, weil das C keine weiche Tonleiter hatte, so wenig als aus A, oder der äolischen Tonart, nach einer harten Tonleiter konnte gespiehlt werden. Doch ist bis izt die eigentliche Epoche der Einführung der heutigen vier und zwanzig Tonarten, so neu sie auch ist, nicht bestimmt. Vermuthlich sind nicht alle neuere halbe Töne auf einmal, sondern nur allmählig in den Orgeln angebracht worden. Dadurch sind die chromatischen und enharmonischen Gänge in die Musik eingeführt, und daher ist auch die Mannigfaltigkeit der Modulationen vermehrt worden. In gedachtem XVI Jahrhundert, haben Zerlino und Salinas das meiste zum Wachsthum der Musik beygetragen. Es scheinet auch daß der vielstimmige Saz, und die begleitende Harmonie damals in der Musik eingeführt worden.

(*) S. Tonarten der Alten.

In dem leztverwiechenen Jahrhundert hat die Musik durch Einführung der Opern und der Concerte, einen neuen Schwung bekommen. Man hat angefangen die Künste der Harmonie weiter zu treiben, und mehr melismatische Verziehrungen in den Gesang zu bringen. Dadurch ist allmählig die sogenannte galante, oder freyere und leichtere Schreibart und weit mehr Mannigfaltigkeit der Takte und der Bewegungen in der Musik aufgekommen. Es ist nicht zu leugnen, daß nicht dadurch die melodische Sprache der Leidenschaften ungemein viel gewonnen habe. Auf der andern Seite kann man aber auch nicht in Abrede seyn, daß von den Verziehrungen und den mehrern Freyheiten in Behandlung der Harmonie nach und nach ein so großer Mißbrauch ist gemacht worden, daß die Musik gegenwärtig in Gefahr steht, gänzlich auszuarten. In dem vorigen Jahrhundert und in den ersten Jahren des gegenwärtigen ist die Reinigkeit des Sazes in Absicht auf die Harmonie und die Regelmäßigkeit der melodischen Fortschreitungen auf das Höchste getrieben worden, und es kann nicht geläugnet werden, daß nicht beydes zu dem ernsthaften Kirchengesang höchst nothwendig sey. Beyde werden gegenwärtig von vielen gering geschäzt, oder gar für unnüze Pedanterey gehalten, wodurch besonders die Kirchenmusik und alle andern Gattungen,

wo jeder Schritt des Gesanges ausdrükend und bedeutend seyn soll, ungemein viel leiden. Freylich hat man auch an Feuer, Lebhaftigkeit, und an den mancherley Schattirungen der Empfindung durch die Mannigfaltigkeit der neuern melodischen Erfindung, und selbst durch kluge Uebertretung der strengen harmonischen Regeln, gewonnen. Aber nur große Meister wissen diese Vortheile zu nuzen.

Daß die Musik in den neuern Zeiten, dem schönen und sehr geschmeidigen Genie, und der feinen Empfindsamkeit der Italiäner das meiste zu danken habe, ist keinem Zweifel unterworfen. Aber auch aus Italien ist das meiste, wodurch der wahre Geschmak verdorben worden, vornehmlich die Ueppigkeit der nichts sagenden und blos das Ohr küzelnden Melodien, in die Kunst gekommen. Schwerlich werden die meisten Ausländer, die in vielen Stüken gegen das deutsche Genie unüberwindliche Vorurtheile haben, unsrer Nation das Recht wiederfahren lassen, das ihr in Absicht auf die Musik gebührt. Sie werden nie mit wahrer Freymüthigkeit gestehen, daß unsre Bache, Händel, Graun, Haße in die Classe der Männer gehören, die der heutigen Musik die größte Ehre machen. Händel hat, nicht seine bewundrungswürdige Kunst, sondern blos die Ausbreitung seines Ruhmes, dem Zufall zu danken, daß er durch seinen Aufenthalt in England den Nationalstolz dieser sonderbaren Nation, intereßirt hat: hätte er alles gethan, was er würklich gethan hat, so würde seiner kaum erwähnet werden, wenn blos seine Werke, ohne seine Person nach jenem Lande gekommen wären. Graun, der an Lieblichkeit des Gesanges alle übertrift, und an Richtigkeit und Reichthum der Harmonie, auch genauer Beobachtung aller Regeln, kaum irgend einem andern nachsteht, ist außer Deutschland fast gar nicht bekannt.

Ueber die Theorie der Kunst ist bis izt, wenn man das, was die Richtigkeit und Reinigkeit der Harmonie, und die Regeln der Modulation betrift, ausnimmt, wenig beträchtliches geschrieben worden. Selbst das, was die Harmonie betrift ist nicht aus zuverläßigen Grundsäzen hergeleitet worden. Das wichtigste Werk über die Theorie wird ohne Zweifel das seyn, was der Berlinische Tonsezer Hr. Kirnberger unternommen hat, wenn erst der zweyte Theil desselben wird an das Licht getreten seyn. (†) Schon im ersten Theile ist die Kenntnis der Harmonie aus dem unbegreiflichen Chaos, worin sie, nicht in den Tonstüken großer Meister, sondern in den theoretischen Schriften darüber, gelegen hat, in ein helles Licht gesezt worden. In diesem ganzen Werke bin ich überall den harmonischen Regeln dieses Mannes, so weit ich sie einzusehen im Stande war, gefolget. Und hier wird auch der bequämste Ort seyn, überhaupt das Bekenntnis abzulegen, daß das, was ich über diese Kunst hier und da bemerkt habe, aus dem Unterricht geflossen ist, den mir dieser in seiner Kunst höchst erfahrne und scharfsinnige Mann, mit ausnehmendem Eyfer ertheilt hat.

Mythologie.

(Dichtkunst.)

Jede Nation hat ihre Mythologie, oder fabelhafte Geschichte, worauf sich ihre Religion auch zum Theil die Nationalsittenlehre gründet, und darin die wahren oder falschen Nachrichten von ihrem Ursprung und den ältesten Begebenheiten der bürgerlichen Gesellschaft eingehüllt liegen. Aber gemeiniglich versteht man unter dieser Benennung das Fabelsystem der Griechen, oder der Römer. Da die alten Dichter einen sehr vielfältigen Gebrauch von ihrer Mythologie gemacht haben, so ist sie auch von den Neuern, seitdem sie in den verschiedenen Dichtungsarten sich die Griechen und Römer zu Mustern gewählt haben, in die Werke der Poesie aufgenommen worden. Einige neuere Dichter scheinen zu glauben, daß man noch gegenwärtig einen eben so uneingeschränkten Gebrauch davon machen könne, als ehedem in der griechischen und lateinischen Poesie; andre scheinen sie fast gänzlich zu verwerfen. Die Frage von dem Gebrauch und Mißbrauch der Mythologie hat der Verfasser der bekannten Fragmente in der dritten Sammlung mit guter Urtheilskraft und ausführlich untersucht, auch dadurch ihren Gebrauch und Mißbrauch wol bestimmt, so daß wenig Neues hierüber zu sagen ist. Wir begnügen uns demnach hier einige beyfällige Gedanken über diese Sache vorzutragen.

1. Mythologische Wesen, sie seyen Personen, oder Sachen, als Dinge betrachtet, die einen bestimmten Charakter haben, können als einzele allegorische, oder metaphorische Bilder so gut gebraucht wer-

(†) Der erste Theil ist vor etwa 2 Jahren unter dem Titel: d. Kunst des reinen Sazes in der Musik herausgekommen.

werden, als die Sachen, welche die Natur, oder die Künste hervorbringen. Nur müssen dabey, wie bey andern Bildern, die wesentlichen Regeln, daß sie bekannt und der Materie anständig seyen, in Acht genommen werden. Für gemeine Leser schiken sich unbekanntere mythologische Bilder nicht, und in einem geistlichen Gedichte können das Elysium und der Tartarus nicht erscheinen. Aber der Grund, warum sie da verworfen werden, giebt auch tausend andern aus der Natur oder Kunst hergenommenen Bildern, die Ausschließung aus solchen Gedichten.

2. Eben so frey kann man die Mythologie zum Stoff moralischer, oder blos lustiger Erzählungen brauchen. Es wird wol keinem Menschen einfallen Hagedorns Philemon und Baucis, oder Bodmers Pygmalion, oder Wielands Erzählung von dem Urtheil des Paris deswegen zu tadeln, daß die handelnden Personen aus der Mythologie genommen sind.

Ueberhaupt also, kann das ganze mythologische Fach, als eine Vorrathskammer angesehen werden, aus der Personen und Sachen als Bilder, oder als Beyspiele herzunehmen sind, und ihr Gebrauch ist nicht mehr eingeschränkt, als der Gebrauch irgend eines andern Faches.

3. Hingegen können mythologische Wesen nie, als würkliche, die außer dem Bildlichen, was darin liegt, eine wahrhafte Existenz haben, gebraucht werden. Horaz konnte, da er einer nahen Todesgefahr entgangen war, noch sagen: *Wie nahe war es daran, daß ich das Reich der Proserpina und den richtenden Aeacus gesehen hätte, u. s. w.* wenigstens hatten damals diese Wesen in der Meinung des Pöbels noch einige Wahrheit. Aber gegenwärtig würde durch eine solche unmittelbare Verbindung des fabelhaften mit dem wahren, einer ernsthaften Sache das Gepräg des Scherzes geben. Es scheinet überhaupt damit die Beschaffenheit zu haben, wie mit der Einmischung allegorischer Personen in historische Gemählde, davon wir anderswo gesprochen haben. (*) Es hat etwas anstößiges, sie mit den in der Natur vorhandenen Wesen in eine Classe gestellt zu sehen. In der äsopischen Fabel sprechen die Thiere mit einander, wie vernünftige Wesen, aber wer gegenwärtig in der Epopöe einen Helden sich mit seinem Pferd unterreden ließe, würde nicht zu ertragen seyn. Eine ähnliche Beschaffenheit hat es mit der Mythologie in so fern sie historisch behandelt wird.

(*) S. Allegorie in der Mahlerey.

Seit kurzem haben einige, die das große Ansehen Klopstoks für sich haben, angefangen, die Rationalmythologie der nordischen Völker zu brauchen. Meines Erachtens war der Einfall nicht glüklich. Was für ein erstaunlicher Unterschied zwischen der Mythologie der Griechen, die so voll Annehmlichkeit, so voll reizender Bilder ist, und der armen Mythologie der Celten? Wer wird das Elysium mit allen seinen Lieblichkeiten, gegen Valhalla, wo die Seeligen aus den Hirnschädeln ihrer Feinde Bier und Brantewein trinken, vertauschen können? Die angenehmen Früchte des griechischen Erdreichs stechen nicht mehr gegen die herbe Frucht des nordischen Schleedorns ab, als die reizenden Bilder der griechischen Fabel, gegen die rohen der Celtischen.

Aber wenn die mythologischen Personen nicht mehr in die Handlung unsers Heldengedichts, oder unsers Drama eingeführt werden können, so verliehren wir eine Quelle des Wunderbahren. Das ist wahr, und in diesem Stüke sind wir in dem Fall erwachsener Menschen, die man nicht mehr durch Kindermährchen in Schreken, oder Erstaunen sezen kann. Die reifere Vernunft erfodert ein anderes Wunderbare, als die noch kindische Phantasie. Dieses männliche Wunderbare haben große Dichter auch zu finden gewußt. Ist denn im verlohrnen Paradies, in der Meßiade, in der Noachide weniger Wunderbares, als in der Ilias, oder in der Odyssee? „Freylich nicht. Aber philosophische Köpfe haben Mühe sich an die biblische Mythologie zu gewöhnen.“ Das kann seyn; auch ist die Dichtkunst überhaupt nicht für solche philosophische Köpfe bey denen die Einbildungskraft beständig von dem Verstand in Fesseln gehalten wird. „Also, Erdichtung für Erdichtung, hätte man ja beym Alten bleiben können.“ Das hätte man gekonnt, wenn nicht jene Erdichtungen allen izt durchgehends erkannten Wahrheiten so gerad entgegen stühnden, und wenn nicht die Regel des Horaz in der Natur gegründet wäre: Ficta sint proxima veris.



N.

Nachahmung.
(Schöne Künste.)

Wer nicht nach eigenen Vorstellungen handelt, sondern etwas darum thut, weil andere vor ihm dasselbe gethan haben, und wer in seinen Handlungen nicht seinen eigenen Begriffen folget, sondern das, was andere gethan haben, zur Vorschrift nihmt, der ist ein Nachahmer: Original ist der, dessen Handlungen aus seinen eigenen Vorstellungen entstehen, und der in der Ausführung seinen eigenen Begriffen folget.

Es giebt Menschen, die in ihrem Denken und Handeln so wenig eigenes haben, denen es an Kraft oder Muth zu erfinden, so sehr fehlet, daß sie immer nur das thun, was sie von andern sehen. Diese sind das imitatorum servum pecus des Horaz; blinde, kindische Nachahmer andrer Menschen. Ihre Handlungen sind mehr Nachäffungen, ohne eigene Absichten, als Nachahmungen. So äffen Kinder in ihren Spiehlen zum Zeitvertreib ernsthafte Handlungen der Männer nach, deren Natur und Zwek sie nicht einsehen. Andere, auch wol selbstdenkende und aus Ueberlegung handelnde Menschen, ahmen das schon vorhandene nach; weil sie erkennen, oder empfinden, daß sie dadurch sicherer zum Zweke gelangen, als wenn sie selbst erfänden. Sie entdeken in fremden Erfindungen gerade das, was sie nöthig haben, und bedienen sich desselben zu ihren eigenen Absichten. Dieses aber geschiehet, nach Beschaffenheit des besondern Genies der Nachahmer, mit mehr oder weniger Freyheit und eigener Mitwürkung.

Wer allezeit denkt und überlegt, ahmet frey nach. Er siehet in den Werken, die er sich zueignet, gewisse Sachen, die zu seinem Zweke nicht dienen; diese nihmt er in sein Werk nicht auf, sondern wählt an deren Stelle andere nach seiner Absicht. Dadurch wird sein Werk, das in der Hauptsach eine Nachahmung ist, in besondern Theilen ein Originalwerk. Er kann der freye verständige Nachahmer genennet werden. Andre haben zwar aus Einsicht und Ueberlegung fremde Werke oder Handlungen, als die schiklichsten zu ihrer Absicht gewählt; aber entweder aus Trägheit, oder aus Mangel einer schärferen Beurtheilungskraft, beurtheilen sie nicht jedes Einzele darin, sondern nehmen alles als gut und schiklich an; machen ihr eigenes Werk mehr zu einer Copey, als zu einer Nachahmung; und in dem sie jedes Einzele des fremden Werks auch in das ihrige bringen, so geschiehet es, daß sie auch das, was ihrem Zwek fremd, oder gar zuwieder ist, mit aufnehmen. Diese sind knechtische, ängstliche Nachahmer. So ahmen die meisten Menschen in ihrer Lebensart, in ihren häuslichen Einrichtungen andere nach, ohne zu überlegen, was sie, nach ihrer besondern Lage und nach ihren Umständen anders machen sollten.

Es giebt also dreyerley Arten der Nachahmung. Die Nachäffung, die ein bloßes Kinderspiel ist, und aus unbestimmter, keinen Zwek kennender Lust sich zu beschäftigen entstehet, wodurch man verleitet wird, zum Spiehl das zu thun, was andre in andrer Absicht gethan haben. So machen viel seichte Köpfe aus den schönen Künsten ein Kinderspiel, und äffen die Werke derselben nach, wie etwa Kinder Soldaten spiehlen. Anakreon ein im Ueberfluß sinnlicher Ergözlichkeiten lebender feiner und wiziger Wollüstling, scherzte aus der Fülle des Vergnügens mit Wein und Liebe; ein schwacher Jüngling, der weder einen Funken von dem Geist des Thejers besizet, noch irgend etwas von seinem Wolleben genießt, äffet seine Lieder nach, und wird zum Gespötte.

Die andere Art der Nachahmung ist die knechtische und ängstliche; sie wählt zwar aus Ueberlegung das Original, das sie sich zum Muster nihmt; aber indem sie ohne Ueberlegung auch das Zufällige darin nachahmet, was sich zu dem besondern Zwek der Nachahmung nicht schiket, bringet sie ein Werk hervor, in welchem viel unschikliches, oder gar ungereimtes ist. So wählet ein neuer Baumeister aus guter Ueberlegung die dorische Ordnung zu einem Gebäude; aber indem er jedes Einzele, das er darin findet, in sein Werk aufnihmt, und Hirnschädel von Opferthieren, oder Opfergefäße in seine Metopen sezet, machet er oft etwas unsinniges. Also kann diese Art der Nachahmung ein im Grunde sonst

sonst gutes und schikliches Werk verderben und lächerlich machen.

Die dritte Art der Nachahmung ist die freye und verständige, die schon vorhandene Werke zu einem in einzelen Umständen näher oder anders bestimmten Zwek einrichtet. Ein solches Werk ist zwar nicht in seiner Anlage aber in der Ausführung, und in vielen Theilen ein wahres Original Werk, und leistet in allen Stüken der Absicht Genüge. So haben Plautus und Terenz griechische Comödien nachgeahmet.

Nach diesen allgemeinen Anmerkungen über die Natur der Nachahmungen, müssen wir sie besonders in der Anwendung auf die schönen Künste betrachten. Nach dem Urtheil einiger Kunstrichter ist in diesen Künsten alles Nachahmung; sie sind aus Nachahmung entstanden, und ihr Wesen besteht in Nachahmung der Natur, ihre Werke aber gefallen blos deswegen, weil die Nachahmung glüklich gerathen ist, und weil wir ein Wolgefallen an der Aehnlichkeit haben, die wir zwischen dem Original und der Nachahmung entdeken. In diesem Urtheil ist etwas wahres, aber noch mehr falsches.

Die zeichnenden Künste scheinen die einzigen zu seyn, die aus Nachahmung der Natur entstanden sind. Aber Beredsamkeit, Dichtkunst, Musik und Tanz sind offenbar aus der Fülle lebhafter Empfindungen entstanden, und der Begierde sie zu äußern, sich selbst und andere darin zu unterhalten. Die ersten Dichter, Sänger und Tänzer haben unstreitig würkliche, in ihnen vorhandene, nicht nachgeahmte Empfindungen ausgedrükt. Und wir haben die unsterblichen Werke des Demosthenes, oder Ciceros keiner Nachahmung der Natur, sondern der heftigen Begierde Freyheit und Recht zu vertheidigen, zu danken. Freylich geschiehet es ofte, daß der Künstler, der den Ausdruk seiner Empfindung, oder die Erwekung einer Leidenschaft in andern zum Zwek hat, ihn dadurch zu erreichen sucht, daß er Scenen der Natur schildert: aber darin das Wesen der schönen Künste zu sezen, heißt ein einzeles Mittel, mit der allgemeinen Absicht verwechseln.

Daß die Werke der Kunst wegen der glüklichen Nachahmung gefallen, ist eben so wenig allgemein wahr. Ofte zwar entstehet das Vergnügen, das wir an solchen Werken haben, aus der Vollkommenheit der Nachahmung; aber wenn das Stöhnen eines Philoktets, oder das Jammern einer Andromache uns Thränen auspreßt, so denken wir an das Elend, das sie fühlen, und nicht an die Kunst der Nachahmung. Diese kann gefallen, aber sie macht uns nicht weinen. Das Erstaunen das uns ergreift, wenn wir den Achilles gegen die Elemente selbst streiten sehen, wie sollte dieses aus Bewundrung der Nachahmung entstehen. Die Sache selbst sezt uns in Erstaunen, die Vollkommenheit der Nachahmung aber, erwekt blos Wolgefallen. Nicht Raphael, sondern Gerhard Dow, oder Teniers, oder ein andrer Holländer, wäre der erste Mahler der neuern Zeiten, wenn das Wesen der Kunst in der Nachahmung bestünde und das bloße Vergnügen, das sie uns macht, aus Aehnlichkeit des Nachgeahmten herrührte.

Und doch empfehlen alle Kunstrichter vom Aristoteles an bis auf diesen Tag, dem Künstler die Nachahmung der Natur. Sie haben auch recht, aber man muß sie nur recht verstehen. Wer dem Künstler dieses zur Grundregel vorschreiben wollte „er soll jeden Gegenstand, der ihm in der Natur gefällt, nachahmen, damit er durch Aehnlichkeit seines Werks mit dem nachgeahmten Gegenstand gefalle“ oder, „er soll deswegen schildern, weil ähnliche Schilderungen gefallen, ohne seine Arbeit auf einen höhern Zwek zu richten“ der würde die besten Werke des Genies zu bloßen Spiehlereyen machen, die ersten Künstler würden, in dem sie jenem Grundsaze folgten, mit der Natur spiehlen, wie Kinder spiehlen, indem sie ernsthafte Handlungen zum Zeitvertreib nachäffen. Der Grundsaz der Nachahmung der Natur in so fern er ein allgemeiner Grundsaz für die schöne Kunst ist, muß also verstanden werden. „Da der Künstler ein Diener der Natur ist (*), und mit ihr einerley Absicht hat, so brauche er auch ähnliche Mittel zum Zwek zu gelangen. Da diese erste und vollkommenste Künstlerin zu Erreichung ihrer Absichten so vollkommen richtig verfährt, daß es unmöglich ist, etwas besseres dazu auszudenken, so ahme er ihr darin nach.“

(*) S. Künste.

Zu dieser Nachahmung der Natur gelanget man nicht durch unüberlegtes Abschildern einzeler Werke; sie ist die Frucht einer genauen Beobachtung der sittlichen Absichten, die man in der Natur entdeket, und der Mittel, wodurch sie erreicht werden. Dadurch erfährt der Künstler durch was für Mittel die Natur Vergnügen und Mißvergnügen in uns erweket, und wie wunderbar sie bald die eine, bald

die

die andere dieser Empfindungen ins Spiehl sezet, um auch den sittlichen Menschen auszubilden, und ihn dahin zu bringen, wo sie ihn haben will. Aus genauer aber mit scharfem Nachdenken verbundener Beobachtung der Natur lernet der Künstler alle Mittel kennen, auf die Gemüther der Menschen zu würken; da entdeket er die wahre Beschaffenheit des Schönen und des Guten, in ihren so mannigfaltigen Gestalten; da lernet er den wahren Gebrauch von allen in den äußerlichen Gegenständen liegenden Kräften zu machen. Kurz, die Natur ist die wahre Schule in der er die Maximen seiner Kunst lernen kann, und wo er durch Nachahmung ihres allgemeinen Verfahrens, die Regeln des seinigen zu entdeken hat.

Aber außer dieser allgemeinen Nachahmung der Natur hat der Künstler, nicht immer, aber in mancherley Fällen, sie in ihren besondern Werken nachzuahmen. Denn gar ofte hat er würklich vorhandene Gegenstände zu schildern, weil sie zu seinem Zweke nöthig sind. Hier aber muß er sich nicht als ein ängstlicher Copiste, noch als ein Nachäffer, sondern als ein freyer und selbstmitwürkender Nachfolger betragen. Er muß nicht jeden in dem Original vorhandenen Umstand, nicht jede Kleinigkeit nachmachen, die zu seinem besondern Zwek nicht dienet. Insgemein vereiniget die Natur in ihren Werken mehrere Absichten, und wir treffen in der ganzen Schöpfung schweerlich etwas an, das nur zu einem einzigen Zweke dienet. Der Künstler aber hat einen natürlichen Gegenstand nur zu einem Zweke gewählt, und fehlet, wenn er aus demselben auch das, was ihm nicht dienet, nachahmet. Findet er z. B. nöthig, eine rührende Scene vorzustellen, und trift er sie in der Natur an, so lasse er alles daraus weg, was nicht rührend ist, wann er es gleich in der Natur findet. Hat er nöthig einen von heftigem Schmerz ergriffenen Menschen abzubilden, so wähle er ihn in der Natur; aber das Wiedrige, oder gar Ekelhafte, daß sich ofte in den Gesichtszügen und Gebehrden starkleidender Personen findet, braucht er nicht nachzuahmen; es ist seinem Zwek nicht gemäß. So hat der große Meister, der den Laocoon verfertiget hat, das Wiedrige dieser grausamen Scene weißlich aus der Nachahmung weggelassen.

Es ist also kein guter Rath den Voltaire giebt, in einem rührenden Drama auch lächerliche Scenen nicht zu verwerfen, aus dem Grunde, weil dergleichen Vermischung bisweilen in der Natur vorkomme. Dieses hieße die Natur knechtisch und unüberlegt nachahmen. Der Künstler hat nie alle Absichten der Natur, sondern nur eine davon, und was außer dieser einen liegt, geht ihn nichts an. Wenn man zu diesen Anmerkungen noch das hinzu thut, was in dem Artikel über das Ideal erinnert worden, so wird man sich eine richtige Vorstellung von der freyen Nachahmung der Natur machen können, die dem Künstler in seinen Schilderungen empfohlen wird.

Alles, was hier über über die Nachahmung der Natur gesagt worden, kann auch auf die Nachahmung fremder Werke der Kunst angewendet werden. Wir wollen deswegen die Hauptsachen nur kurz berühren.

Die allgemeine Nachahmung großer Meister besteht darin, daß man sich ihre Maximen, ihre Grundsäze, ihre Art zu verfahren, zueigne, in so fern man einerley Absichten mit ihnen hat. Bey ihnen kann man die Kunst studiren, so wie sie dieselbe in der Natur studirt haben. Aber was bey ihnen blos persönlich ist, was blos auf ihre Zeit und auf den Ort paßt, da sie sich befunden, dienet zu andern Zeiten und an andern Orten nicht. Wer ein Heldengedicht schreiben will, kann den Homer und Oßian zum Muster nehmen, aber nur in dem, was zur allgemeinen Absicht eines solchen Werks dienet; die Form und unzählig viel besonderes ist nur zufällig, und geht ihn nichts an. Der freye, edle Nachahmer erwärmet sein eigenes Genie an einem fremden so lange, bis es selbst angeflammt, durch eigene Wärme fortbrennt, da der ängstliche Nachahmer, ohne eigene Kraft sich ins Feuer zu sezen, oder darin zu unterhalten, nur so lange warm bleibet, als das fremde Feuer auf ihn würket. Darum können Künstler von Genie, wenn sie auch wollten, nicht lange bey der knechtischen Nachahmung bleiben; sie werden durch ihre eigenen Kräfte in der ihnen eigenen Bahn fortgerissen; aber ohne Genie kann man nicht anders, als knechtisch nachahmen; weil der Mangel eigener Kraft alles Fortgehen unmöglich macht, so bald man sein Original aus dem Gesichte verliehret.

Dadurch wird sehr begreiflich, daß die freye Nachahmung fürtrefliche, die knechtische nur schlechte Werke hervorbringet. Die schlechtesten aber sind nothwendig die, welche aus kindischer Nachäffung entstehen, da Menschen ohne alles eigene Gefühl fremde

fremde Werke zum Spiehl nachahmen, deren Absicht sie einzusehen, und deren Geist und Kraft sie zu fühlen nicht im Stande sind. So wurden in den Schulen der spähtern griechischen Rhetoren, Reden über Staatsangelegenheiten gehalten, als kein Staat mehr vorhanden war. In unsern Zeiten sind alle Künste mit solchen Nachäffungen überhäuft. Man macht Gemählde von griechischen Helden und griechischen Religionsgebräuchen, die gerade so viel Realität haben, als die Festungen, die Kinder im Sand aufführen, um sie zum Spiehl zu vertheidigen und anzugreifen. Wir haben eine Menge horazischer, pindarischer, anakreontischer Oden und Dithyramben, die eben so entstanden sind, wie jene kindische Festungen. Solche Werke sind bloße Larven, die etwas von der Form der Originalwerke haben, ohne Spuhr des Geistes der diese belebt.

Es ist nicht unangenehm auch ganz besondere und etwas umständlichere Nachahmungen fremder Werke zu sehen, wenn sie von Männern die eigenes Genie haben, ausgeführt werden. Die Hauptsachen sind alsdenn in dem Original und in der Nachahmung dieselbigen; aber das eigene Gepräg des Genies zeiget sich alsdenn in den besondern Umständen, in den kleinern Verziehrungen und in mancherley Originalwendungen, die dem Nachahmer eigen sind, und die den Gegenstand, den wir im Original auf eine gewisse Weise gesehen haben, uns auf eine andere, nicht weniger intreßante Weise sehen lassen. So sind die Nachahmungen einiger Comödien des Terenz, die Moliere nach seiner Art behandelt hat. Die Charaktere sind im Grund dieselben, die wir bey dem Römer antreffen, aber sie sind durch das Besondere und Originale der französischen Sitten und Lebensart gleichsam anders schattirt. Dadurch erkennen wir, wie Menschen von einerley Genie und Charakter nach Verschiedenheit der Zeiten und Oerter sich in verschiedenen Gestalten zeigen. So sind auch viele Fabeln, Erzählungen und Lieder, die unser Hagedorn nach französischen Originalen, auf die ihm eigene Art behandelt, und denen er das Gepräg seines eigenen Genies eingedrükt hat. Wie man mit Vergnügen die vielerley Veränderungen bemerkt, die das verschiedene Clima und der veränderte Boden den verschiedenen Weinen giebt, die im Grunde aus derselbigen Pflanze entsprungen sind; so ist es auch angenehm die veränderten Würkungen des Genies an Werken der Kunst von einerley Stoff zu sehen.

Bey den Alten war es nicht selten, daß auch gute Künstler die Werke der größten Meister nachahmeten. Man sieht noch izt auf geschnittenen Steinen Nachahmungen größerer Werke der Bildhauerey, die sehr hochzuschäzen sind. Daß die neuern Dichter die alten so wol in Formen ganzer Gedichte, als in einzelen Theilen nachahmen, ist also auch nicht zu tadeln: nur muß man eben nicht das zur unveränderlichen Regel machen wollen, was die alten gut gefunden haben. Wir können gute dramatische Stüke, gute Oden, gute Elegien haben, die in der Form sich sehr weit von den alten Mustern entfernen. Nur das, was unmittelbar aus dem Wesen einer Gattung folget, muß unveränderlich beybehalten werden. (*)

(*) Mit diesem Art. verbinde man den Art. Natur.
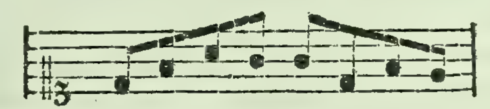
Nachahmungen.
(Musik.)

Melodische aufeinander folgende Säze, die mehr oder weniger Aehnlichkeit unter einander haben. Insgemein werden sie nach dem lateinischen Ausdruk Imitationen genennt. Man bringet sie so wol in einer, als in mehreren Stimmen, bald mit strengerer, bald mit weniger genauer Aehnlichkeit an, und nennet sie deswegen strenge, oder freye Nachahmungen. Jene kommen meistens in Fugen und fugirten Sachen, diese in allen figurirten Tonstüken vor.

Wenn einmal ein melodischer Saz gefunden worden, der den Charakter der Empfindung, die man ausdrüken will, hat; so muß auch jeder ihm mehr oder weniger ähnliche Saz, etwas von diesem Charakter an sich haben. Und da die singende Sprach in Ansehung der Mittel sich bestimmt auszudrüken, unendlich eingeschränkter ist, als die redende; so mußte sie, um einen hinlänglichen Vorrath melodischer Gedanken von gutem Ausdruk zu bekommen, sich des Mittels der Nachahmung bedienen, um in einer Melodie die Einheit des Charakters zu erhalten. Tonsezer von fruchtbarem Genie wissen zwar in einer Melodie mehrerley ganz verschiedene, aber im Charakter ähnliche Gedanken anzubringen: dennoch können sie die Nachahmungen nicht wol entbehren, und würden es auch nicht thun, weil es angenehm ist, denselben Gedanken in mehrern Wendungen und in verschiedenen Schattirungen zu hören.

ren. Darum muß jeder Tonsezer sich der Nachahmungen auf eine geschikte Weise zu bedienen wissen. Am nothwendigsten aber sind sie in solchen Stüken, wo mehrere Hauptstimmen sind, wie in Duetten, Terzetten, in Trio und dergleichen Stüken. Denn ohne sie würde in diesen vielstimmigen Tonstüken entweder blos eine Hauptstimme seyn, welcher die andern nur zur Begleitung dieneten, oder es würde in den verschiedenen Hauptstimmen keine Einheit des Charakters angetroffen werden. Es ist also höchst nöthig, daß der Tonsezer in den Nachahmungen wol geübt sey.

Mehrere ähnliche Säze zu finden, ist nun zwar an sich sehr leichte; aber wenn man dabey die erfoderliche Verschiedenheit der Harmonie beobachten und zugleich harmonisch rein setzen will, so stößt man gar oft auf nicht geringe Schwierigkeiten. Es braucht gar keine große Kenntniß zu sehen, daß dieser kurze Saz:
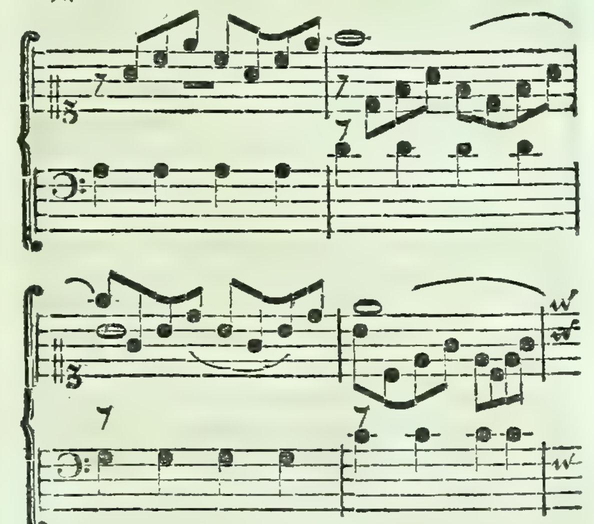


auf folgende Weise könne nachgeahmt werden.



Aber beyde nach einander sezen, und einen Baß von guter Harmonie dabey anbringen, kann nur der Harmoniste.

Man kann jungen Tonsezern besonders in unsern Zeiten, da man sich die Kunst so sehr leicht vorstellt, nie genug wiederholen, daß sie sich mit anhaltendem Fleiß im reinen Contrapunkt üben; weil dieses das einzige Mittel ist in Nachahmungen glüklich zu seyn. Zuerst also muß man sich im einfachen Contrapunkt festsezen, und zu einer gegebenen Stimme zu einem Cantus firmus mehrere, nach den Regeln des reinen Sazes, bald in gerader, bald in verkehrter Fortschreitung, bald in eben so viel, bald in mehrern Noten verfertigen. Nur dadurch wird man zur guten Behandlung der Nachahmungen vorbereitet. Ist man hierin hinlänglich geübet, so muß man mit eben dem anhaltenden Fleiße die Uebungen im doppelten Contrapunkt vornehmen, durch den man unmittelbar die genauesten Imitationen erhält. Ohne lange Vorbereitung durch Ausübung beyder Arten des Contrapunkts ist es nicht möglich wahre Nachahmungen gut anzubringen. Denn daß sich einige seichte Tonsezer einbilden, sie haben Nachahmungen gemacht, wenn sie einen nichtsbedeutenden Saz vermittelst kahler und zerriger Versezungen (Transpositionen) des Basses in den Stimmen abwechselnd wiederholen, wie in diesem Beyspiel
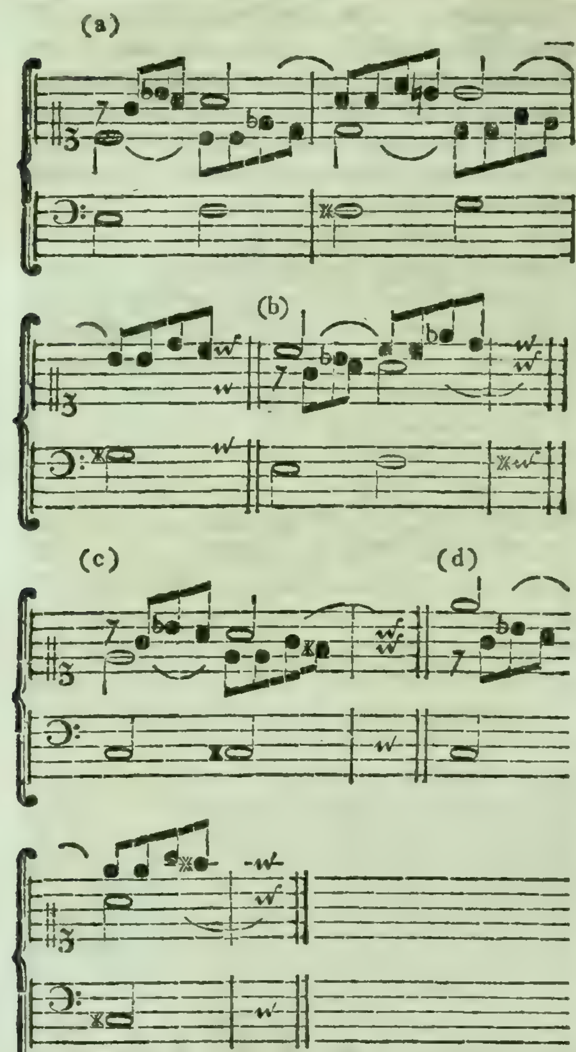


zeuget von ihrer Unwissenheit. Dergleichen vermeinten Nachahmungen dienen zu nichts, als ein Stük desto geschwinder abgeschmakt zu machen. Nicht viel besser sind die Wiederholungen eines Gedankens im Einklang oder in der Octave, ohne Veränderung der zum Grunde liegenden Harmonie, wie etwa folgendes:



Wahre Nachahmungen lassen uns einerley Stellen mit andern Harmonien, und mit veränderten Melodien andrer Stimmen hören, und dadurch bekommen sie ihre Annehmlichkeit. Man kann mit der Nachahmung in verschiedenen Intervallen, in der Secunde, Terz, Quart u. s. w. eintreten, und muß mit diesen Eintritten gehörig abzuwechseln wissen. Dazu aber ist, wie schon gesagt worden, die Wissenschaft des doppelten Contrapunkts unumgänglich nothwendig; weil eben dadurch diese verschiedenen

denen Eintritte erhalten werden, wie aus folgenden Beyspielen erhellet.



Der Saz, der hier mit (a) bezeichnet ist, wird bey (b) im Contrapunkt der Octave genau nachgeahmet; bey (c) in dem Contrapunkt der Terz, und bey (d) im Contrapunkt der Decime. Dadurch erhält man den Vortheil, daß derselbe Saz in der Nachahmung fremd klinget, und daß die verschiedene Modulation dem Tonstük bey der Einheit der Gedanken die gehörige Mannigfaltigkeit verschaffet. Wir können jungen Tonsezern keinen bessern Rath hierüber geben, als das wir sie auf das fleißige Studiren der Graunischen Duette verweisen, wo sie die vollkommensten Muster der strengen Nachahmung bey dem schönsten Gesang, und der ungezwungensten Modulation antreffen.

In den Fugen ist es eine Hauptregel, daß jeder Zwischengedanken sich auf die Hauptsäze, den der Führer, oder der Gefährte hat, beziehen sollen. Dieses wird dadurch erhalten, daß man die Töne dieser Zwischensäze aus der Harmonie oder dem Gesang der Hauptsäze nihmt, wodurch die freye Nachahmung entsteht. Man sehe das im Artikel Fuge stehende Beyspiel, wo am Ende des vierten Takts ein solcher Zwischensaz angeht, der eine freye Nachahmung des Führers ist.

Nachdruk.
(Schöne Künste.)

Man schreibet den Mitteln, wodurch wir in andern Vorstellungen oder Empfindungen erweken, Nachdruk zu, wenn sie eine vorzügliche Kraft haben den Geist oder das Herz lebhaft anzugreifen. Wenn Cäsar dem Brutus, den er unter seinen Mördern gewahr wird, zuruft: και συ τεκνον, auch du mein Sohn! so liegt ein großer Nachdruk in dieser Art der Anrede. Der Name Sohn, den er seinem Mörder giebt, und der im griechischen noch zärtlicher klinget, und selbst das sonst unbedeutende και, geben dieser Anrede ungemeine Kraft zur Rührung. Der Nachdruk liegt hier in vielbedeutenden Nebenbegriffen, die durch diese Art des Ausdruks erwekt werden. Bisweilen entstehet er blos aus dem Ton, welchen die Worte in dem mündlichen Vortrage bekommen. In der Musik ist der Ton richtig angegeben, der genau die Höhe hat, die er haben soll; nachdrüklich aber wird er, wenn er mit mehr Stärke, oder Zärtlichkeit, oder mit einer andern, dem Ausdruk sehr angemessenen, Modification, bebend, oder gestossen, oder geschleift, mit sich hebender oder mit sinkender Stimme, angegeben wird. In der Mahlerey ist ein Gegenstand richtig ausgedrükt, wenn Zeichnung und Farbe so sind, daß er mit Leichtigkeit erkannt wird: nachdrüklich aber wird er, wenn wir durch Zeichnung oder Farbe ein besonderes Leben, eine besondere Kraft der Deutung an ihm gewahr werden.

Die Werke der Kunst müssen überhaupt das an sich haben, daß sie mit Nachdruk auf die Vorstellungskraft oder auf die Empfindung würken, und sie bekommen diese Kraft überhaupt durch die verschiedenen Arten des Aesthetischen, das darin liegt. (*)

(*) S. Aesthetisch.

Aber

Aber von diesem allgemeinen Nachdruk ist hier nicht die Rede, sondern nur von dem, der einzele Stellen vor andern auszeichnet. Jeder Theil muß außer der Richtigkeit des Ausdruks, auch das Gepräge des guten Geschmaks haben; aber Nachdruk muß nur auf die wesentlichsten Theile gelegt werden. Wer jedes Einzele nachdrüklich machen will, wird im Ganzen gezwungen und ohne Nachdruk. So suchten die spähten griechischen Rhetoren, auch einige römische Schriftsteller, die nach der goldenen Zeit des Geschmaks kamen, jedem einzelen Gedanken eine schöne Wendung, oder eine andere ästhetische Kraft zu geben, um überall nachdrüklich zu seyn, und eben dadurch wurden sie unnatürlich, und sanken durch die Mittel, wodurch sie sich auf die Höhe ihrer Vorgänger schwingen wollten, tief unter dieselben herab. Auch in unsrer deutschen Litteratur zeigen sich schon hier und da Spuhren dieses sinkenden Geschmaks: wir haben auch schon Schriftsteller, die in jeder einzelen Redensart wizig, oder nachdrüklich, oder höchst empfindsam zu seyn suchen, und nicht bedenken, daß der Nachdruk im Einzelen, eine Würze sey, die mit sparsamer Hand einzustreuen ist; weil aus bloßem Gewürze keine gesunde Speise kann gemacht werden.

Es gehöret eine reife Beurtheilung dazu, daß das Nachdrükliche nicht gemißbraucht, sondern nur auf die Stellen eines Werks gelegt werde, die ihrer Natur nach von vorzüglicher Würkung seyn sollen. Hierüber lassen sich keine Regeln geben; der Künstler muß sich entweder bewußt seyn, oder durch ein vorzüglich richtiges Gefühl in dem Feuer der Begeisterung selbst, empfinden, wo eine vorzügliche Kraft nöthig sey. Die Mittel den Nachdruk zu erreichen sind sehr vielfältig, und liegen bald in dem Gegenstand selbst, bald in dem Ausdruk desselben. Jede Art der ästhetischen Kraft kann den Nachdruk bewürken. Der Künstler dem es nicht an richtiger Urtheilskraft fehlet, wird in jedem besondern Fall eine gute Wahl derselben treffen. Der Dichter wird aus Betrachtung der Personen und der Umstände für die er dichtet, bald in der roheren, bald in der feineren Empfindung, izt in einem völlig natürlichen, denn in einem verfeinerten Ausdruk; einmal in einem wilden, ein andermal in einem gemäßigten Rhythmus; bald in kühnern, bald in bescheidenen Figuren und Tropen, den wahren Nachdruk zu finden wissen.

Ein neulicher Kunstrichter (*) scheinet zu bedauren, daß unsre Dichter nicht mehr so durchaus nachdrüklich sind, wie die alten Celtischen Barden gewesen. Er scheinet zu wünschen, daß man izt noch so dichtete, wie die nordischen Barden vor zweytausend Jahren gedichtet haben. Aber er hat nicht bedacht, daß bey einem Volke, wo die Vernunft schon merklich entwikelt und die Empfindung verfeinert worden, nicht alles blos rohes Gefühl seyn könne, und daß der Dichter in dem Geist seiner Zeit singen müsse. Jedermann wird gestehen, daß es für einen Irokese eine höchst reizende Sache sey, aus dem Hirnschädel seines Feindes starkes Getränk zu trinken und dabey wilde Siegeslieder anzustimmen, wo Ton, Rhythmus und Worte von der heftigsten Leidenschaft angegeben werden. Aber wir sind nicht Irokesen, unsre Krieger sollen nicht in die Wuth gesezt werden, das Blut der erschlagenen Feinde zu trinken, oder ihr Fleisch zu braten. Die Schlüsse des Verfassers führen noch weiter, als er selbst denkt, denn sie beweisen, daß die Dichter nicht singen, sondern brüllen und heulen müßten, wie der noch ganz wilde Mensch in der Leidenschaft wird gethan haben. Denn ohne Zweifel ist das unartikulirte Heulen noch weit nachdrüklicher, als die ausgesuchteste Klage in bedeutenden Worten. Es geht also gar nicht an, daß man sich zur Regel mache in den Künsten durchaus den größten Nachdruk zu suchen. Daraus würde folgen, daß man auf der Schaubühne bisweilen die Menschen lebendig schinden müßte; denn dieses wär doch an sich betrachtet das nachdrüklichste Mittel Schreken und Abscheu zu erweken.

(*) Der Verfasser der Briefe über den Oßian in dem Werkgen, das unter dem Titel von deutscher Art und Kunst in Hamburg herausgekommen ist.

Der Nachdruk der in den Werken der redenden Künste und der Musik aus dem Vortrag entstehet, verdienet ein besonderes Studium. Die kräftigsten Stellen können durch den Mangel des Nachdruks im Vortrag schwach werden. Die Hauptkunst des guten Vortrages besteht in dem gehörigen Nachdruk durch den sich einige Theile vor andern auszeichnen. Davon aber wird an einem andern Orte besonders gesprochen werden. (*)

(*) S. Vortrag.

Nachläßigkeit.
(Schöne Künste.)

Es giebt in Bearbeitung der Werke der Kunst eine Nachläßigkeit, die Unvollkommenheit und Mangel zeuget, und eine andere von guter Würkung, die deswegen

wegen von Cicero negligentia diligens, die wol überlegte Nachläßigkeit genennt wird: jene ist würklich, liegt im Künstler und verstellt sein Werk; diese ist nur scheinbar von guter Würknng in dem Werke. Die würkliche, tadelhafte Nachläßigkeit ist Mangel des Fleißes und der Genauigkeit jedem Theile des Werks die in Rükſicht auf das Ganze ihm zukommende Vollkommenheit zu geben; sie entstehet aus dem Nachlassen der Bestrebung richtig zu handeln, oder zu verfahren. Es ist nicht Nachläßigkeit, wenn in einer Landschaft entfernte Gegenstände weder mit Fleiß ausgezeichnet, noch durch Licht und Schatten und alle Mittelfarben naher Gegenstände ausgemahlt sind. Wenn der Mahler die Landschaft so mahlt, wie sie ihm in der Natur erscheint, so muß man ihn deswegen, daß nicht jedes für sich deutlich und bestimmt ist, keiner Nachläßigkeit beschuldigen. Nachläßig aber ist der, der aus Trägheit, oder aus Leichtsinn, entweder dem Ganzen, oder einem Theil, nicht alle Vollkommenheit giebt, die sie nach der Absicht haben sollten: auch der Stolz des Schriftstellers, wie einer unsrer Kunstrichter wol anmerket (*), der für seine Leser, nachdem er einmal im Besiz ihrer Bewundrung zu seyn glaubt, alles für gut genug achtet, verleitet zur Nachläßigkeit.

(*) S. Schlegels Batteur in den Anmerkungen über das 5 Cap. des 2ten Th.

Die Nachläßigkeit betrift entweder die Materie, die Gedanken und Bilder, die der Künstler zu seinem Werk zu erfinden und zu wählen hat, oder blos die Darstellung, den Ausdruk und die Ausbildung derselben. Im ersten Falle kann sie leicht unreife, nur halb richtige, unbestimmte Gedanken, übel gewählte Bilder hervorbringen; im andern Falle wird der Künstler halb unverständlich, oder verworren, oder er sagt wol gar etwas anders, als er gedacht hat. Es läßt sich kaum ausmachen, welche der beyden Arten der Nachläßigkeit schlimmer sey; vor beyden soll sich der Künstler so viel immer möglich ist, in Acht nehmen.

Junge, im Denken und Erfinden noch wenig geübte Künstler, sind deswegen in der Wahl ofte nachläßig; weil sie ihrem Gefühl, und dem ersten Eindruk, den die Sachen auf sie machen, zu viel trauen. Sie halten etwas für wahr, weil sie die Sachen nur einseitig, oder aus einem zu eingeschränkten Gesichtspunkte, betrachten; oder für schön, weil sie noch höhere Schönheit in derselben Art, noch nicht gefühlt haben. Dieses zeuget eine Zuversichtlichkeit aus welcher die Nachläßigkeit in der Wahl entsteht. Das Wahre hat, wie das Schöne und Gute, mehrere Seiten, und ändert gar ofte seine Natur nach der Verschiedenheit der Gesichtspunkte. Es gehöret lange Erfahrung und viel Uebung dazu, sich überall in den besten, oder eigentlichsten Gesichtspunkt zu setzen, aus dem die Sachen am richtigsten zu beurtheilen sind. Darum kann man junge Künstler und Kunstrichter nicht genug vor dem Leichtsinn in Beurtheilung, der die Nachläßigkeit in der Wahl hervorbringet, warnen. Mancher gute Künstler und Schriftsteller würde sehr viel dafür hingeben, wenn er seine ersten aus Uebereilung hingesetzten Gedanken wieder zurüknehmen könnte. Zuerst ist es ihnen unbegreiflich, wie andere daran etwas aussetzen können; nachher aber, wenn sie erst mehr Kenntnis der Sachen bekommen haben, begreifen sie nicht mehr wie sie selbst so zuversichtlich bey der Sache haben seyn können.

Die Nachläßigkeit in Darstellung und Bearbeitung der Gedanken hat ofte ein zu großes Feuer der Begeisterung zum Grunde, in welcher man alles bestimmt, lebhaft, schön sieht oder empfindet, und sich einbildet, daß man es eben so ausdrüke, obgleich der Ausdruk gar sehr weit hinter der Empfindung zurüke bleibet. Dagegen verwahret man sich durch eine fleißige Ausarbeitung, wovon anderswo gesprochen worden. (*)

(*) S. Ausarbeitung.

Die Nachläßigkeiten, die sich in einem sonst mit Fleiß und guter Ueberlegung verfertigten Werke, in wenigen einzelen Stellen finden, machen zwar allemal um so mehr wiedrige Fleken, je schöner und vollkommener das Werk überhaupt ist; aber sie verdienen einige Nachsicht, weil es schwerlich irgend einem Menschen gegeben worden; nie nachzulassen. So sehr es also gut zu heißen ist, wenn ein Kunstrichter, nachdem er einem guten Werk hat Gerechtigkeit wiederfahren lassen, die nachläßigen Stellen desselben mit Bescheidenheit rüget; so ungerecht und unverständig ist es, wenn er in einem solchen Werk blos die Nachläßigkeiten aufsucht und sie dermaaßen ahndet, als wenn das ganze Werk durchaus schlecht wäre. Ein Vergehen, dessen sich viel Kunstrichter, entweder aus Partheylichkeit, oder aus Eitelkeit nur gar zu ofte schuldig machen.

Die überlegte Nachläßigkeit, deren wir oben erwähnt haben, besteht darin, daß unwichtige, aber doch des Zusammenhanges, oder andrer Umstände halber

halber nothwendige Theile mit wenig Fleiß oder ohne Genauigkeit hingeworfen werden, damit die Aufmerksamkeit sich nicht darauf verweile. So behandelt der Mahler gar ofte die Nebensachen etwas nachläßig, damit es ihm nicht gehe, wie dem Gerhard Dow, oder dem Franz Mieris, deren Gemählde gar ofte die Bewunderung unverständiger Liebhaber in Nebensachen erhalten haben, da die Hauptsachen unbemerkt geblieben sind. Auf eine ähnliche Weise geht es dem ältern Adam, von welchem in Sans-Sußi vier Gruppen, die vier Elemente vorstellend, sind. Die meisten Menschen sehen in der Gruppe, die das Wasser vorstellt, blos das fein und künstlich in Marmor ausgearbeitete Fischernez, und werden davon so eingenommen, daß sie auf das Ganze und auf die Erfindung gar nicht achten. Also wär es viel besser gewesen, das Nez nachläßiger zu bearbeiten. So findet man, daß die alten Bildhauer und Steinschneider gar ofte die Nebensachen mit Nachläßigkeit behandelt haben. Der Redner, der in einer Wiederlegung schwache Nebenbeweise seines Gegners mit eben der Genauigkeit zergliedern und wiederlegen würde, als die Hauptbeweise, würde seiner Sache sehr schaden.

Eines der größten Geheimnisse der Kunst besteht darin, daß die Gemüther durch die Kraft und Richtigkeit in den Hauptsachen so sehr eingenommen werden, daß die Nachläßigkeit in Nebensachen ihnen nicht merklich werden. Ofte stellen wenige Meisterzüge ein Bild mit so großer Lebhaftigkeit vor unser Aug, daß wir selbst, ohne es zu wissen, das übrige, was zur Genauigkeit der Nebensachen nöthig ist, hinzudenken, und gar nicht merken, daß etwas fehlet.

Nachtstük.

(Mahlerey.)

Sind Gemählde deren Scene weder Sonne noch Tageslicht empfängt, sondern nur durch Fakeln oder angezündete Lichter unvollkommen erleuchtet wird. In dem Nachtstük werden die Stellen, wo das Licht nicht unmittelbar hinfällt, durch keine merkliche Wiederscheine erleuchtet, es sey denn, daß sie ganz nahe an dem Lichte liegen. Alle eigenthümlichen Farben, deren eigentliche Stimmung von dem natürlichen Tageslicht, oder Sonnenschein herkommt, verliehren sich in dem Nachtstük, das alle Farben ändert. Alles nihmt den Ton des künstlichen Lichtes an, der bald röthlich, bald gelb, bald blau ist, nach Beschaffenheit der Materie, wodurch das brennende Licht unterhalten wird.

Daraus folget, daß das Nachtstük dem Aug durch den so mannigfaltigen Reiz der Farben, nie so schmeicheln werde, als ein anderes Stük; und in der That sind die meisten Nachtstüke so, daß ein nach Schönheit der Farben begieriges Aug, wenig Gefallen daran findet. Ich selbst gestehe, daß ich ein allgemeines Vorurtheil gegen alle Nachtstüke gehabt, bis ich in der Gallerie zu Düsseldorff die fürtreflichen Stüke des Schalken gesehen habe, wo man weder den Reichthum der Farben, noch die Harmonie derselben vermißt.

Naiv.

(Schöne Künste.)

Es ist schweer den Begriff dieses Worts festzusezen, das so vielfältig nur willkührlich gebraucht wird; das einmal etwas lächerliches, ein andermal etwas rührendes und liebenswürdiges ausdrükt. Es scheinet überhaupt, daß das Naive eine besondere Art des natürlich Einfältigen sey, und daß dieses alsdenn naiv genennt werde, wenn es gegen das Verfeinerte und Ueberlegte, das einmal schon wie zur Regel angenommen worden, merklich absticht. Ein Mensch der fern von der größern gesellschaftlichen Welt erzogen worden, der von den feineren Lebensregeln, von der raffinirten, aber zur Gewohnheit gewordenen Höflichkeit und dem ganzen Ceremonialgesez der feineren Welt nichts weiß, der nur auf sich selbst, und nicht auf das, was andere von ihm denken mögen, acht hat; ein solcher Mensch wird in den meisten Gesellschaften etwas lächerlich scheinen, nach ihrem Urtheilen ins Grobe fallen, aber naiv genennt werden. Doch mit eben dieser Benennung werden auch viele Gedanken, Empfindungen und andere Aeusserungen einer Sevigne belegt, die zwar immer in der großen Welt gelebt hat, und der das ganze Gesezbuch der galanten Welt bis auf den geringsten Artikel bekannt war, die aber sich gar ofte den richtigen Vorstellungen und natürlich edeln Empfindungen ihres eigenen Charakters überlassen hat, welche nichts von dem Modegepräg dessen, was bey ähnlichen Veranlassungen die feinere Welt zu äussern pflegte, an sich hatten.

Von welcher Seite her man das Naive untersucht, so zeiget sich, daß es seinen Ursprung in einer mit richtigem Gefühl begabten, von Kunst, Verstel-

wegen von Cicero negligentia diligens, die wol überlegte Nachläßigkeit genennt wird: jene ist würklich, liegt im Künstler und verstellt sein Werk; diese ist nur scheinbar von guter Würkung in dem Werke. Die würkliche, tadelhafte Nachläßigkeit ist Mangel des Fleißes und der Genauigkeit jedem Theile des Werks die in Rüksicht auf das Ganze ihm zukommende Vollkommenheit zu geben; sie entstehet aus dem Nachlassen der Bestrebung richtig zu handeln, oder zu verfahren. Es ist nicht Nachläßigkeit, wenn in einer Landschaft entfernte Gegenstände weder mit Fleiß ausgezeichnet, noch durch Licht und Schatten und alle Mittelfarben naher Gegenstände ausgemahlt sind. Wenn der Mahler die Landschaft so mahlt, wie sie ihm in der Natur erscheint, so muß man ihn deswegen, daß nicht jedes für sich deutlich und bestimmt ist, keiner Nachläßigkeit beschuldigen. Nachläßig aber ist der, der aus Trägheit, oder aus Leichtsinn, entweder dem Ganzen, oder einem Theil, nicht alle Vollkommenheit giebt, die sie nach der Absicht haben sollten: auch der Stolz des Schriftstellers, wie einer unsrer Kunstrichter wol anmerket (*), der für seine Leser, nachdem er einmal im Besiz ihrer Bewundrung zu seyn glaubt, alles für gut genug achtet, verleitet zur Nachläßigkeit.

(*) S. Schlegels Batteur in den Anmerkungen über das 5 Cap. des 2ten Th.

Die Nachläßigkeit betrift entweder die Materie, die Gedanken und Bilder, die der Künstler zu seinem Werk zu erfinden und zu wählen hat, oder blos die Darstellung, den Ausdruk und die Ausbildung derselben. Im ersten Falle kann sie leicht unreife, nur halb richtige, unbestimmte Gedanken, übel gewählte Bilder hervorbringen; im andern Falle wird der Künstler halb unverständlich, oder verworren, oder er sagt wol gar etwas anders, als er gedacht hat. Es läßt sich kaum ausmachen, welche der beyden Arten der Nachläßigkeit schlimmer sey; vor beyden soll sich der Künstler so viel immer möglich ist, in Acht nehmen.

Junge, im Denken und Erfinden noch wenig geübte Künstler, sind deswegen in der Wahl ofte nachläßig; weil sie ihrem Gefühl, und dem ersten Eindruk, den die Sachen auf sie machen, zu viel trauen. Sie halten etwas für wahr, weil sie die Sachen nur einseitig, oder aus einem zu eingeschränkten Gesichtspunkte, betrachten; oder für schön, weil sie noch höhere Schönheit in derselben Art, noch nicht gefühlt haben. Dieses zeuget eine Zuversichtlichkeit aus welcher die Nachläßigkeit in der Wahl entsteht. Das Wahre hat, wie das Schöne und Gute, mehrere Seiten, und ändert gar ofte seine Natur nach der Verschiedenheit der Gesichtspunkte. Es gehöret lange Erfahrung und viel Uebung dazu, sich überall in den besten, oder eigentlichsten Gesichtspunkt zu setzen, aus dem die Sachen am richtigsten zu beurtheilen sind. Darum kann man junge Künstler und Kunstrichter nicht genug vor dem Leichtsinn in Beurtheilung, der die Nachläßigkeit in der Wahl hervorbringet, warnen. Mancher gute Künstler und Schriftsteller würde sehr viel dafür hingeben, wenn er seine ersten aus Uebereilung hingesetzten Gedanken wieder zurüknehmen könnte. Zuerst ist es ihnen unbegreiflich, wie andere daran etwas aussetzen können; nachher aber, wenn sie erst mehr Kenntnis der Sachen bekommen haben, begreifen sie nicht mehr wie sie selbst so zuversichtlich bey der Sache haben seyn können.

Die Nachläßigkeit in Darstellung und Bearbeitung der Gedanken hat ofte ein zu großes Feuer der Begeisterung zum Grunde, in welcher man alles bestimmt, lebhaft, schön sieht oder empfindet, und sich einbildet, daß man es eben so ausdrüke, obgleich der Ausdruk gar sehr weit hinter der Empfindung zurüke bleibet. Dagegen verwahret man sich durch eine fleißige Ausarbeitung, wovon anderswo gesprochen worden. (*)

(*) S. Ausarbeitung.

Die Nachläßigkeiten, die sich in einem sonst mit Fleiß und guter Ueberlegung verfertigten Werke, in wenigen einzelen Stellen finden, machen zwar allemal um so mehr wiedrige Fleken, je schöner und vollkommener das Werk überhaupt ist; aber sie verdienen einige Nachsicht, weil es schwerlich irgend einem Menschen gegeben worden; nie nachzulassen. So sehr es also gut zu heißen ist, wenn ein Kunstrichter, nachdem er einem guten Werk hat Gerechtigkeit wiederfahren lassen, die nachläßigen Stellen desselben mit Bescheidenheit rüget; so ungerecht und unverständig ist es, wenn er in einem solchen Werk blos die Nachläßigkeiten aufsucht und sie dermaaßen ahndet, als wenn das ganze Werk durchaus schlecht wäre. Ein Vergehen, dessen sich viel Kunstrichter, entweder aus Partheylichkeit, oder aus Eitelkeit nur gar zu ofte schuldig machen.

Die überlegte Nachläßigkeit, deren wir oben erwähnt haben, besteht darin, daß unwichtige, aber doch des Zusammenhanges, oder andrer Umstände halber

halber nothwendige Theile mit wenig Fleiß oder ohne Genauigkeit hingeworfen werden, damit die Aufmerksamkeit sich nicht darauf verweile. So behandelt der Mahler gar ofte die Nebensachen etwas nachläßig, damit es ihm nicht gehe, wie dem Gerhard Dow, oder dem Franz Mieris, deren Gemählde gar ofte die Bewunderung unverständiger Liebhaber in Nebensachen erhalten haben, da die Hauptsachen unbemerkt geblieben sind. Auf eine ähnliche Weise geht es dem ältern Adam, von welchem in Sans=Sußi vier Gruppen, die vier Elemente vorstellend, sind. Die meisten Menschen sehen in der Gruppe, die das Wasser vorstellt, blos das fein und künstlich in Marmor ausgearbeitete Fischernez, und werden davon so eingenommen, daß sie auf das Ganze und auf die Erfindung gar nicht achten. Also wär es viel besser gewesen, das Nez nachläßiger zu bearbeiten. So findet man, daß die alten Bildhauer und Steinschneider gar ofte die Nebensachen mit Nachläßigkeit behandelt haben. Der Redner, der in einer Wiederlegung schwache Nebenbeweise seines Gegners mit eben der Genauigkeit zergliedern und wiederlegen würde, als die Hauptbeweise, würde seiner Sache sehr schaden.

Eines der größten Geheimnisse der Kunst besteht darin, daß die Gemüther durch die Kraft und Richtigkeit in den Hauptsachen so sehr eingenommen werden, daß die Nachläßigkeit in Nebensachen ihnen nicht merklich werden. Ofte stellen wenige Meisterzüge ein Bild mit so großer Lebhaftigkeit vor unser Aug, daß wir selbst, ohne es zu wissen, das übrige, was zur Genauigkeit der Nebensachen nöthig ist, hinzudenken, und gar nicht merken, daß etwas fehlet.

Nachtstük.

(Mahlerey.)

Sind Gemählde deren Scene weder Sonne noch Tageslicht empfängt, sondern nur durch Fakeln oder angezündete Lichter unvollkommen erleuchtet wird. In dem Nachtstük werden die Stellen, wo das Licht nicht unmittelbar hinfällt, durch keine merkliche Wiederscheine erleuchtet, es sey denn, daß sie ganz nahe an dem Lichte liegen. Alle eigenthümlichen Farben, deren eigentliche Stimmung von dem natürlichen Tageslicht, oder Sonnenschein herkommt, verliehren sich in dem Nachtstük, das alle Farben ändert. Alles nihmt den Ton des künstlichen Lichtes an, der bald röthlich, bald gelb, bald blau ist, nach Beschaffenheit der Materie, wodurch das brennende Licht unterhalten wird.

Daraus folget, daß das Nachtstük dem Aug durch den so mannigfaltigen Reiz der Farben, nie so schmeicheln werde, als ein anderes Stük; und in der That sind die meisten Nachtstüke so, daß ein nach Schönheit der Farben begieriges Aug, wenig Gefallen daran findet. Ich selbst gestehe, daß ich ein allgemeines Vorurtheil gegen alle Nachtstüke gehabt, bis ich in der Gallerie zu Düsseldorff die fürtreflichen Stüke des Schalken gesehen habe, wo man weder den Reichthum der Farben, noch die Harmonie derselben vermißt.

Naiv.

(Schöne Künste.)

Es ist schweer den Begriff dieses Worts festzusezen, das so vielfältig nur willkührlich gebraucht wird; das einmal etwas lächerliches, ein andermal etwas rührendes und liebenswürdiges ausdrükt. Es scheinet überhaupt, daß das Naive eine besondere Art des natürlich Einfältigen sey, und daß dieses alsdenn naiv genennt werde, wenn es gegen das Verfeinerte und Ueberlegte, das einmal schon wie zur Regel angenommen worden, merklich absticht. Ein Mensch der fern von der größern gesellschaftlichen Welt erzogen worden, der von den feineren Lebensregeln, von der raffinirten, aber zur Gewohnheit gewordenen Höflichkeit und dem ganzen Ceremonialgesez der feineren Welt nichts weiß, der nur auf sich selbst, und nicht auf das, was andere von ihm denken mögen, acht hat; ein solcher Mensch wird in den meisten Gesellschaften etwas lächerlich scheinen, nach ihrem Urtheilen ins Grobe fallen, aber naiv genennt werden. Doch mit eben dieser Benennung werden auch viele Gedanken, Empfindungen und andere Aeusserungen einer Sevigne belegt, die zwar immer in der großen Welt gelebt hat, und der das ganze Gesezbuch der galanten Welt bis auf den geringsten Artikel bekannt war, die aber sich gar ofte den richtigen Vorstellungen und natürlich edeln Empfindungen ihres eigenen Charakters überlassen hat, welche nichts von dem Modegepräg dessen, was bey ähnlichen Veranlassungen die feinere Welt zu äussern pflegte, an sich hatten.

Von welcher Seite her man das Naive untersucht, so zeiget sich, daß es seinen Ursprung in einer mit richtigem Gefühl begabten, von Kunst, Verstel-

lung, Zwang und Eitelkeit unverdorbenen Seele habe. Die Einfalt und Offenherzigkeit im Denken, Handeln und Reden, die mit der Natur übereinstimmt, und auf welche nichts willkührliches, oder gelerntes von aussen her den geringsten Einflus hat, in so fern sie gegen das feinere, überlegtere, mit aller Vorsichtigkeit das Gebräuchliche nicht zu beleidigen, abgepaßte, absticht, scheinet das Wesen des Naiven auszumachen. Es äußert sich in Gedanken, im Ausdruk, in Empfindungen, in Sitten, Manieren und Handlungen.

In Gedanken, oder der Art sich eine Sache vorzustellen, scheinet mir folgendes bis zum Erhabenen naiv. Adrast kommt mit den Müttern der von Theben erschlagenen Jünglinge zum Thesus, ruft ihn um Hülfe gegen den Creon an, der nicht erlauben will, daß die Erschlagenen begraben werden. Theseus, anstatt dem Adrast seine Bitte sogleich zu gewähren, oder abzuschlagen, macht sehr viel Worte ihm zu beweisen, daß er sich in diesen Krieg gar nicht hätte einlassen sollen. Hierauf giebt ihm Adrast diese naive Antwort.

„Ich bin nicht zu dir gekommen, als zu einem Richter meiner Thaten, sondern, als zu einem Arzt meines Uebels. Ich suche keinen Rächer meiner Vergehungen, sondern einen Freund, der mich aus der Verlegenheit ziehe. Willst du mir meine billige Bitte versagen, so muß ich mirs gefallen lassen; denn zwingen kann ich dich nicht. Kommet also ihr unglüklichen Mütter, und kehret zurüke; werfet diese unnüze Zeichen, wodurch Supplicanten sich ankündigen, weg, und rufet den Himmel zum Zeugen an, daß eure Bitte von einem König verworfen worden, der unser Blutsverwandter ist." (*)

(*) Eurip. Ἱκετίδες.

Dies ist gerade zu, was der richtigste natürliche Verstand, und die Einfalt der Empfindung in diesem Fall eingaben. Diese äußert Adrast, ohne die vorsichtige Bedenklichkeit, daß er den Theseus dadurch beleidigen könnte; ohne die, feinern Köpfen gewöhnliche Vorsicht, sich bey dem, den man um Hülfe anspricht einzuschmeicheln, legt er das Ungereimte in dem Betragen des Theseus an den Tag, gerade so wie er es empfindet; ohne zu bedenken, daß vielleicht Theseus viel Umstände mache, um seine Hülfe dadurch mehr gelten zu machen, nihmt er es, als für eine unwiederrufliche Weigerung an, und geht davon.

Das Naive im Ausdruk besteht in Worten, die geradezu die Gedanken, oder die Gesinnungen der Unschuld ausdrüken, aber durch spizfündige, oder schalkhafte Anwendung einen nachtheiligen Sinn haben können, an den die redende Person aus Unschuld, oder Unwissenheit nicht gedacht hat. Die Schalkhaftigkeit findet darin etwas Ungesittetes oder Grobes, wo blos Unschuld und edle Einfalt ist.

Empfindungen und deren Aeußerung in Sitten und Manieren sind naiv, wenn sie der unverdorbenen Natur gemäß, und obgleich der feineren Verdorbenheit des gangbaren Betragens zuwieder, ohne Rükhaltung, ohne künstliche Verstekung, oder Einkleidung, aus der Fülle des Herzens herausquellen. Beyspiele davon findet man überall in Bodmers epischen Gedichten aus der patriarchischen Welt; in den Epopöen des Homers, und in den Idyllen des Theokritus und unsers Geßners. Es hat auch in zeichnenden Künsten, im Tanz, in den Gebehrden und Stellungen der Schauspiehler statt. Nichts ist unschuldsvoller, naiver und gegen unsere künstliche Manieren abstechender, als die verschiedenen Stellungen und Gebehrden, die Raphael der Psyche in den Vorstellungen ihrer Geschicht im farnesischen Pallaste gegeben hat.

Das Naive macht keine geringe Classe des ästhetischen Stoffs aus; es ist nicht nur angenehm, sondern kann bis zum Entzüken rühren. Deswegen sind blos in dieser Absicht die Werke des Geschmaks, darin durchaus naive Empfindungen und Sitten vorkommen, höchst schäzbar; weil sie den Geschmak an der edlen Einfalt einer durchaus guten und liebenswürdigen Natur unterhalten, und verstärken.

Das Naive in den Gedanken thut da, wo man überzeugen, entschuldigen, oder wiederlegen will, die größte Würkung; denn es führet das Gefühl der Wahrheit unmittelbar mit sich. In der Elektra des Sophokles wird diese unglükliche Tochter des Agamemnons von der Clytemnestra beschuldiget, sie suche durch ihre Klagen ihrer Mutter Reden und Handlungen verhaßt zu machen. Hierauf giebt Elektra diese höchst naive Antwort, die keiner Gegenrede Raum läßt. „*Diese Reden kommen von dir, nicht von mir her, du thust die Werke, die ich blos nenne.*" (*) Sehr naiv und eben dadurch überzeugend ist auch folgendes; wiewol das Weitschweifende dieser Stelle, vielleicht zu tadeln wäre. Pseudolus giebt seinem verliebten jungen Herren, den

(*) Soph. El. vs. 626. 627

den er durch sein vieles Fragen verdrießlich gemacht hat, folgende Antwort:

Si ex te tacente fieri possem certior
Here, quæ miseriæ te tam misere macerant
Duorum labori ego hominum parsissem lubens,
Mei te rogandi et tui respondendi mihi.
Nunc quoniam id fieri non potest, necessitas
Me subigit ut te rogitem. (*)

(*) V. Pendol. A. I. sc. 1

Der Redner, dem es gelinget den wahren Ton der Einfalt und des naiven Denkens zu treffen, kann versichert seyn, daß er überzeuget. Dieser Ton ist vornehmlich in der äsopischen Fabel nothwendig, wo der Dichter ofte die Person eines einfältigen und leichtgläubigen Menschen annehmen muß, um seinen Leser treuherzig zu machen.

Es giebt auch eine schalkhafte angenommene Naivität die in der spottenden Satyre ungemein gute Würkung thut, das Lächerliche andrer recht ans Licht zu bringen. Swifft ist darin der größte Meister, und Liscov hat mit der verstellten naiven Einfalt, mit welcher er die Philippi und Sivers beurtheilet, diese Helden höchst lächerlich gemacht. In der Comödie kann dieses zur Demüthigung der Narren von sehr großer Würkung seyn. Denn was ist empfindlicher, als von der Einfalt selbst lächerlich gemacht zu werden?

Ich begnüge mich hier mit diesen wenigen Anmerkungen über das Naive, um das Vergnügen zu haben, hier einen Aufsaz über diese Materie einzurüken, den mir einer unsrer ersten Köpfe vor vielen Jahren zu diesem Behuf zugeschikt hat. Der izt berühmte Verfasser, schrieb ihn zu einer Zeit, da er noch jung war; aber man wird ohne Mühe darin das sich entwikelnde Genie antreffen, welches gegenwärtig sich in seinem vollen Glanze zeiget. Hier ist er Wort für Wort.

* * *

Ich wundere mich nicht daß der Brief über die Naivete im 3ten Theil des Cours des Belles-Lettres des Abts Batteux ihnen so wenig als das, was Bouhours vom Naiven sagt, ein Genüge gethan hat. Alles was Herr Batteux über diese Materie geschrieben hat, dienet vortreflich sie noch verworrener zu machen, als sie dem Leser vorher hat seyn können. Statt bestimmter Begriffe werden wir mit Bildern, Gleichnissen und Gegensäzen abgefertiget; und wenn wir eine Erklärung verlangen, so antwortet man uns: die Naivetät bestehet in der Kürze — in einer solchen Anordnung der Worte, Glieder und Perioden, die dem Endzwek des Redenden gemäß ist. Nach der lezten Erklärung sehe ich nicht warum die Reden eines Parlamentsadvocaten nicht eben so naiv seyn mögen, als die Briefe der Sevigne oder der schönen Zilia. Ich will mich die Schwierigkeit, die von der Zärtlichkeit dieser Materie entsteht, nicht abhalten lassen, einen Versuch zu machen sie genauer zu behandeln, und die Quelle und eigentliche Beschaffenheit des Naiven aufzusuchen. Es wird alsdenn leicht seyn, das Naive des Ausdruks zu bestimmen, wenn wir erst ausgemacht haben, was die Naivete der Gedanken ist. Ich werde aber mit meiner Untersuchung weit oben anfangen müssen.

Die Rede soll eigentlich ein getreuer Ausdruk unsrer Empfindungen und Gedanken seyn. Die ersten Menschen haben bey ihren Reden keinen andern Zwek haben können, als einander ihre Gedanken bekannt zu machen, und wenn sie und ihre Kinder die angeschafne Unschuld bewahret hätten, so wäre die Rede nach ihrer wahren Bestimmung ein offenherziges Bild dessen, was in eines jeden Herzen vorgegangen wäre, und ein Mittel gewesen, Freundschaft und Zärtlichkeit unter den Menschen zu unterhalten. Jedermann weiß, daß die Sprache von den izigen Menschen meistentheils gebraucht wird, andern zu sagen, was sie nicht denken noch empfinden, so daß die Rede demnach sehr selten ein Zeichen ihrer Gedanken ist. Diese große Veränderung, muß unstreitig die Folge einer wichtigen Veränderung im Innwendigen der Menschen seyn. Diese müssen Empfindungen, Gedanken und Absichten haben, welche sie einander nicht zeigen dürfen. In der That ist die menschliche Natur von ihrer Bestimmung und schönen Anlage so stark abgewichen, daß in dem Innern des Menschen, an die Stelle der liebenswürdigsten Neigungen, anstatt der Unschuld, Gerechtigkeit, Mäßigkeit, Menschenliebe — Boßheit, Unbilligkeit, Unmäßigkeit, Neid und Haß getreten; und im Aeusserlichen die Einfalt dem Gezwungenen, die Offenherzigkeit der Verstellung, die Zärtlichkeit der kaltsinnigen Höflichkeit hat weichen müssen. So bald die Menschen von einander betrogen worden, muste sich ein allgemeines Mißtrauen unter ihnen zeigen. Weil sie aber doch in Gesellschaft zu leben sich gemüßiget sahen, so erfanden sie allerley Mittel sich einander zu verbergen,

sich in Acht zu nehmen einander auszuforschen u. s. f. Und weil man anstatt der herzlichen und brüderlichen Zuneigung, die eigentlich unter den Menschen herrschen sollte, etwas anders haben mußte, das ihr von außen ähnlich sehen, im Grund aber ganz das Gegentheil seyn möchte; so erfand man die Höflichkeit, das Ceremoniel, und alles was dazu gehört. Seit der Zeit ist die Rede der Menschen insgemein weitläuftig, sinnleer, doppelsinnig, unbestimmt, gekräuselt, steif und affektirt worden. Eine Gesellschaft kann etliche Stunden mit aller ersinnlichen Artigkeit und mit beständiger Bewegung der Lippen nichts reden — Todfeinde können einander vertraulich und liebreich unterhalten — einer kann mit großem Wortgepräng von der Frömmigkeit, oder andern Tugenden reden, die er doch nie selbst empfunden hat; man kann izo aus den äußerlichen Zeichen der Freude oder Traurigkeit, der Freundschaft oder des Hasses, mit schlechter Zuversicht auf die wahre Gemüthsverfassung einer Person schließen; denn man hat den Affekten selbst eine Sprache vorgeschrieben, von der die Natur nichts weiß.

Bey solchen Menschen würden wir die Naivete, welche eine Eigenschaft der schönen Natur ist, vergeblich suchen. Lassen sie uns in die glüklichen Wohnungen des ersten Paares, oder auch in die einfältigen und freyen Zeiten der frommen Patriarchen zurükgehen, dort werden wir sie mit der Unschuld gepaart finden. Wir werden sie in den Herzen und in der Sprache solcher Menschen finden, die, ihrer Bestimmung gemäß, eine heilige Liebe gegen ihren göttlichen Wohlthäter, und eine allgemeine Zuneigung gegen ihre Mitgeschöpfe tragen, die einen unverderbten Geschmak am Schönen und Guten haben, und alle ihre sanften und harmonischen Begierden nach demselben richten. In solchen Herzen kann kein Mißtrauen, keine Verstellung Plaz haben; alle ihre Handlungen und Reden haben etwas offenherziges und ungekünsteltes. Sie dürfen ihre Gedanken Gott zeigen, warum nicht den Menschen? Sie haben nicht nöthig ihre Affekten zu hinterhalten, denn sie sind gut; ihre Worte müssen ihr Herz ausdrüken, oder ihre Augen und Gesichtszüge würden ihren Lippen wiedersprechen. Die Reden solcher Leute sind aufrichtig, wahr, kurz und kräftig, wie ihr Innwendiges unschuldig und edel ist; sie sind herzrührend, weil sie vom Herzen kommen. Sie wissen nichts von Moden und Manieren, nichts von allen den Einschränkungen, dem Zwang welchen das Mißtrauen der Aufführung, ja den Gebehrden der verderbten Menschen anlegt, nichts von der falschen Schaam, über Dinge zu erröthen, die an sich gut unschuldig sind. Und dieses ist dann, meiner Meynung nach, das Naive in den Sitten, der Denkart und den Reden der Menschen. Je näher einer diesem Stand der schönen Natur ist, desto mehr hat er von dieser liebenswürdigen Naivetät.

Ich glaube daß ich es kühnlich für eine allgemeine Erfahrung ausgeben darf, daß diese Naivete allemal mit einer gewissen äußerlichen, sichtbaren Anmuth verknüpft ist, die man nicht definiren aber vermittelst eines feinen Geschmaks ganz klar empfinden kann. In der poetischen Sprache könnte man von diesem je ne sai quoi sagen, es sey der Wiederschein eines schönen Herzens. Ohne Zweifel hat diese Anmuth ihren Grund, sowol in der ersten Anlage des Körpers, als auch in der Uebung in edlen und harmonischen Gemüthsbewegungen, welche eine große Kraft haben, einem sonst nicht schönen Gesicht eine Lieblichkeit zu geben, die weit über den leblosen Glanz der Farben, oder über die Regelmäßigkeit der Züge an einem geistlosen Bilde geht. Sie sehen hieraus, mein Herr, wo die Naivete vornehmlich statt hat, nehmlich bey ganz unschuldigen und kunstlosen Sitten, da die Tugend mehr vom Instinkt, als von deutlichen Ueberlegungen getrieben wird, und in Reden, Affekten und Thaten welchen man solchen Leuten beylegt. Diese Eigenschaft ist von einer schönen Seele unzertrennlich; sie ist daher auch von einer groben bäurischen Einfalt, die man vielmehr Dummheit heißen sollte, so sehr unterschieden, als von der Affectation; so wie die Reinlichkeit gleichweit von Pracht und Unsauberkeit absteht. Die Schäferspiele des Hrn. Gottscheds können deswegen keinen Anspruch auf die Naivete machen, obgleich seine Greten und Hansen die Sprache des gemeinsten Pöbels reden.

Der Noah und manche andere Gedichte von demselben Verfasser sind von Beyspielen des Naiven voll. Der Charakter der Sunith in der Sündfluth, die Liebesgeschichte der Dina, die Kerenhapuch im Noah u. s. w. sind schöne Beweise wie liebenswürdig die ungeschmückte schöne Natur ist, ja wie reizend sie so gar durch die Wolke hindurchscheint, die eine Vergehung der Unvorsichtigkeit vor ihre Schön-

heit

heit ziehet. Ein jeder empfindlicher Leser wird eine zärtliche Gewogenheit gegen Sunith fühlen, da sie ihrer Mutter mit einer so edlen Offenherzigkeit ihre geheimsten Gedanken entdeket, und sich gar keine Mühe giebt, durch besonders ausgesuchte Worte ihre Neigung zu beschönigen oder zu deken, als ob sie sich heimlich bewußt wäre, daß sie verborgen bleiben sollte. Ja wie erhaben wird sie durch das aufrichtige Geständniß, das sie dem Disou von der Liebe, die sie zu ihm getragen, macht? Sie darf sich nicht scheuen einem Liebhaber, den sie eben izt unwürdig findt, ihre vorige Neigung zu ihm zu gestehen, weil sie sich auf die Stärke ihres Herzens verlassen kann, welches durch ein solches Geständniß von dem Haß gegen die Laster ihres Liebhabers nichts nachließ. Die Briefe einer Peruvianerin sind vornehmlich wegen ihrer Naivete unvergleichlich schön. Man glaubt die sanfte Stimme der Natur zu hören, wenn Zilia redet. Wir sehen in die innersten Gänge ihres zärtlichen Herzens, wir sind bey der Entwiklung ihrer Gedanken, wir nehmen alle ihre Empfindungen an. Wir weinen wie sie weint, und in der äußersten Bangigkeit ihres Schmerzens, glauben wir, wie sie, einen Anfang der Vernichtung zu fühlen. Unser Gedächtniß sagt uns, daß wir in der Liebe, in der Traurigkeit, in der Verwundrung oder Bestürzung, in einem angenehmen Hayn, u. s. w. wie sie empfunden haben; wir wundern uns nur, daß sie die zarten Empfindungen beschreiben kann, die wir für nahmenlos gehalten, weil wir sie nicht so lebhaft und mit so vieler Apperception fühlten, als sie. Dann eben diejenigen Personen, bey denen am meisten Naivete ist, haben für das Schöne und Freudige sowohl als für das Unangenehme die stärkste Empfindlichkeit; und weil sie wenig äusserliche Zerstreuungen, und viel innerlichen Frieden haben, so wendet sich die Schärfe ihres Geistes mehr auf sich selbst, sie gehen mehr mit ihren eigenen Gedanken um, sie hören ihre leisesten Regungen, und können in ihren Vorstellungen ungestörter und weiter fortgehen, als andre. Daher sind auch Personen von dieser Art allemal Original. Zwar ein jeder Mensch würde sich gar merklich, als Original vor den andern ausnehmen, wenn nicht Verstellung, Zwang, Nachahmung, Moden und dergleichen unter uns so gemein und in gewissem Maaß unvermeidlich wären. Wo nun keine Verstellung, keine Nachäffung, keine Furcht vor Mißdeutung, — ist, da kann es nicht fehlen, eine solche freye Seele muß in ihren Empfindungen und Urtheilen sehr viel eigenes äußern. Die Unwissenheit ist noch eine Beschaffenheit, die mit der Naivete mehr oder weniger verbunden ist. Diese Unwissenheit ist zum Theil glüklich, sie ist ein Mangel an häßlichen Auswüchsen, oder überflüßigen und der angebornen Schönheit hinderlichen Zierrathen — zum Theil ist sie eine Leerheit, die der Geist mit einigen Mißvergnügen in sich fühlet, und sich daher bestrebt, sie auszufüllen. Deswegen sind naive Personen allezeit neugierig, wie wir dieses an Miltons Eva, an Zilia, Sunith oder Dina sehen können.

Es ist nothwendig mit dem Naiven in Sitten und Gemüthsbewegungen verbunden, daß die Personen welche so glüklich sind, gleichsam unter den Flügeln der Natur zu leben, von einer großen Menge Sachen und Nahmen, welche leztere zum Theil nichts, zum Theil nichts gutes bezeichnen, gar nichts wissen. Ihre Sprache muß daher viel kürzer und eigentlicher seyn, als die unsrige. Sie wissen nichts von einer unzählbaren Menge überflüßiger Nothwendigkeiten, nichts von eben so vielen Wörtern die man erfinden mußte, böse Neigungen und Absichten zu masquiren, oder wenigstens das Ohr mit dem Laster zu versöhnen. Sie nennen die Dinge mit ihrem rechten Nahmen, ihre Reden haben mehr Kürze, ihre Säze mehr Rundung, und überhaupt ihre Gedanken ganz besondere Wendungen. Dieses ist die vornehmste Ursach, warum die Sprache der Naivete so einfältig, eigentlich und ausdrukend ist; so wie sie, als ein wahrhaftes Bild ihres schönen Herzens, nett bey allem Mangel an Schmuk, und edel bey aller Nachläßigkeit ist. Uebrigens würde man sich irren, wenn man dieser einfältigen Sprache alle Metaphern und Figuren nehmen wollte. Das Herz und die Affecten haben ihre eigne Figuren, und je naiver eine Person ist, desto lebhafter wird sie ihren Affect von sich geben, weil er gut ist, und sie sich nicht scheuen darf, ihn sehen zu lassen.

Woher kommt es, daß die moralische Naivete, einer Zilia z. E. oder der siegenden Sunith, uns so stark und bis zur Entzükung gefällt? Ohne Zweifel daher, weil nichts schöners ist, als die wahre Unschuld einer Seele, die sich immer entblößen darf, ohne beschämt zu werden. Ein solcher Anblick muß nothwendig unserem moralischen Sinn mehr Vergnügen

gnügen geben, als uns das Gefühl einer jeden andern Schönheit machen kann. Weil es aber viele Grade und Arten der Naivete giebt, so wollen wir diejenige, welche aus der wahren Unschuld entspringt, das Erhabene Naive nennen. Die übrigen Grade mögen nach ihrer größern oder kleinern Entfernung von der schönen Natur abgemessen werden. Denn es muß auch noch ein Raum für die muthwillige Galathea des Virgils und den alten rosenbekränzten Anakreon übrig seyn.

Die Minnegesänge aus dem XIII Jahrhundert sind reich an Beyspielen naiver Passionen und Ausdrükungen derselben. Die Sitten der damaligen Zeit müssen, nach allen Urkunden die uns von der Regierung des vortreflichen Schwäbischen Hauses übrig geblieben sind, von ihrer ehemaligen Rauhigkeit und Wildheit gerad so viel verlohren haben, daß sie bey ihrer Einfalt und Bescheidenheit, Artigkeit und eine gefällige ungekünstelte Wohlanständigkeit besitzen konnten. Die meisten der Liebesgedichte werden von dem Geist der sittsamen und inbrünstigen Liebe beseelt. Diese Sänger kennen die Sprache der Empfindungen, wie es scheint aus Erfahrung. Eigene oft verwundersame Einfälle und neue anmuthige Wendungen findet man häufig bey ihnen. Ich glaube daß es Ihnen nicht unangenehm seyn werde, M. H. wenn ich ihnen einige Proben davon vorlege:

Vil süfse Minne du haft mich betwungen
Das ich muos fingen der vil minneklichen
Nach der min Herze je hat da her gerungen
Du kan vil fueffe dur min Ougen slichen
Al in min Herze lieplich unz ze gerunde
Wand ane Gott nieman erdenken konte
So lieplich lachen von fo rotem Munde.

Ich wolde ir gefangen fin gerne unverdroffen
So das fi mich dort folde
In blanken Armen haben gefchloffen.
Niemer könd ich min leit gerechen
An der truten bas
Ihr Mündel küft ich und wolde
Sprechen
Sich, diner Röte habe du das.

Ich bin alfo minne wife
Und ift mir fo rehte lieb ein Wip
Das ich in dem Paradyfe
Niht fo gerne wiffe minen Lip
Als da ich der guoten folde fehen
In ir Ougen minneklichen
Da möhte lieblich Wunder mir gefchehen.

Ich wande ich iemer folde lachen.
Do ich dich Frouen lachen fah &c.

Ir vil liehten Ougen blig
Wirfet hoher Froeiden vil
Ir gruos der git felde und ere
Ir fchone dü leit den ftrik
Der Gedanke vahen will
Des git ir Gedanke lere
Mit zuht das irs nieman wiffen fol
Swes gedenken gegen ir fwinget
Minne den fo gar betwinget
Das er git gevangen froeiden zol.

Ich gestehe ihnen mit einem jeden Leser, der die feinen Schönheiten der einfältigen Natur empfinden kann, daß die Fabeln und Erzählungen des Hrn. Gellert, die Sie so sehr lieben, größtentheils sehr naiv erzählt sind. Gar ofte entsteht diese Naivete aus den Gedanken selbst, und der aufrichtigen kunstlosen Ausbildung derselben; manchmal aber scheint sie blos in dem Ausdruk oder in der Wendung zu liegen, die aber nicht etwa so neu und sonderbar ist, wie bey den Minnesingern, sondern bloß in der genauen Nachahmung der gemeinen und manchmal pöbelhaften Art zu reden oder zu erzählen besteht, wie man aus der Erzählung vom Bauer und seinem Sohn, der Mißgeburt, vom betrübten Wittwer, und einigen andern siehet. Viele halten diese Fabeln und Erzählungen, vornehmlich um der vielen Fragen, Einwürfe, satyrischen Parenthesen, kleiner lustiger Anmerkungen ꝛc. die in der Erzehlung mit eingeschoben werden, für sehr naiv. Ein jeder erinnert sich, daß er witzige und lustige Köpfe in seiner Bekanntschaft gehabt hat, die ohngefehr so auf diese Art erzählen. Man hält deswegen diese Art der Erzählung für sehr natürlich. Die Leser von gesunden Geschmak mögen entscheiden, ob der Verfasser der Erzählungen, die einfältige, ungeschmükte, leichte, aber edle Sprache der Erzählung nicht besser getroffen habe. Man kann übrigens mit Grunde sagen, daß ein guter Theil der Erzählung des Hrn. Gellerts von solchem Inhalt sind, daß sie dergleichen Zierrathen und Fransen sehr nöthig haben, und daß der allgemeine Beyfall zu allen Zeiten nothwendiger Weise auf seine Seite seyn muß.

Mich deucht man könne die naive Schreibart gar füglich und im Gegensaz mit der gekünstelten und gezierten, mit jenem angenehmen Mädchen vergleichen, dessen natürliche Schönheiten und unerworbene Reizungen den Cherea beym Terenz so sehr entzünden.

Haud similis virgo est virginum nostrarum, quas matres student
Demissis humeris esse, vincto pectore, ut gracilæ sient
Si qua est habitior paulo, pugilem esse ajunt, deducunt cibum
Tametsi bona est natura, reddunt cultura junceas
— — Sed istæc nova figura oris
Color verus, corpus solidum et succiplenum.

Natur.

(Schöne Künste.)

Es ist schweer die verschiedenen Bedeutungen dieses Worts in einen einzigen Begriff zu fassen. Man pflegt die ganze Schöpfung, das ganze System der in der Welt vorhandenen Dinge, in so fern man sie als Würkungen der in derselben ursprünglich vorhandenen Kräfte ansiehet, die durch keine nur in besondern Fällen sich äußernde Ueberlegung, zu besondern Absichten geleitet worden, mit dem Namen der Natur zu belegen, und versiehet bald jene ursprünglichen Kräfte selbst, bald aber ihre Würkungen darunter. Was aber in der Welt geschieht durch Kräfte, die nicht ursprünglich darin vorhanden sind; was sein Daseyn, oder seine Beschaffenheit von besonderer, nicht auf das allgemeine System abziehlender Ueberlegung; oder auch von einem der allgemeinen Ordnung, und dem ordentlichen Laufe der Dinge wiedersprechenden Zufall hat; dieses alles wird der Natur entgegengesezt. Dergleichen Dinge sind Wunderwerke, auch Werke der menschlichen Kunst, und Würkungen seltsam verbundener, und der allgemeinen Ordnung entgegen handelnder Ursachen.

Als würkende Ursache betrachtet, ist die Natur die Führerin und Lehrerin des Künstlers; als Würkung ist sie das allgemeine Magazin, woraus er die Gegenstände hernimmt, die er zu seinen Absichten braucht. Je genauer der Künstler in seinem Verfahren, oder in der Wahl seiner Materie sich an die Natur hält, je vollkommener wird sein Werk. Wir wollen beydes etwas ausführlicher betrachten.

In dem ersten Sinn ist die Natur nichts anders als die höchste Weisheit selbst, die überall ihren Zwek auf das Vollkommenste erreicht; deren Verfahren ohne Ausnahm höchst richtig, und ganz vollkommen ist. Daher kommt es, daß in ihren Werken alles zwekmäßig, alles gut, alles einfach und ungezwungen, daß weder Ueberfluß noch Mangel darin ist. Eben darum nennet man auch künstliche Werke natürlich, wenn darin alles vollkommen, ungezwungen und auf das Beste zusammenhangend ist, als wann die Natur selbst es gemacht hätte.

Das Verfahren der Natur ist deswegen die eigentliche Schule des Künstlers, wo er jede Regel der Kunst lernen kann. An jedem besondern Werke dieser großen Meisterin findet er die genaueste Beobachtung dessen, was zur Vollkommenheit und zur Schönheit gehöret, und je ausgedähnter seine Kenntnis der Natur ist, je mehr hat er Fälle vor sich, wo immer dieselben allgemeinen Grundsäze des Vollkommenen und des Schönen in verschiedenen Gattungen und Arten angetroffen werden. Deswegen kann auch die Theorie der Kunst nichts anders seyn, als das System der Regeln die durch genaue Beobachtung aus dem Verfahren der Natur abgezogen worden. Jede Regel des Künstlers, die nicht aus dieser Beobachtung der Natur hergeleitet worden, ist etwas blos phantastisches, das keinen wahren Grund hat, und woraus nie etwas gutes erfolgen kann.

Die Natur handelt nie ohne genau bestimmte Absicht, weder in Hervorbringung eines ganzen Werks, noch in Darstellung irgend eines einzelen Theiles. Wol dem Künstler der ihr darin folget, und jeden einzelen Zug seines Werks aus dem Zwek des Ganzen herleitet. In Anordnung der Theile verfährt sie allemal so, daß das Wesentliche von dem weniger Wesentlichen unterstüzt und gestärkt wird; selbst dieses weniger Wesentliche ist so sehr genau mit den Haupttheilen verbunden, daß alles, bis auf die geringste Kleinigkeit wesentlich scheinet. Dadurch wird jedes Werk vollkommen das, was es seyn sollte. In Absicht auf die äußerliche Form ist jedes so angeordnet, daß es so gleich als ein für sich bestehendes Ganzes in die Augen fällt; die Theile sind allemal in dem vollkommensten Ebenmaaße gegen einander, und ähnliche Theile sind immer symmetrisch gestellt. Daneben beobachtet die Natur überall eine so vollkommene Uebereinstimmung

alles

alles Aeußerlichen, mit dem innern Charakter der Dinge, daß die Gestalt, die Farben, das Rauhe und Glatte, das Weiche und das Harte, immer mit den innern Eigenschaften der Dinge gänzlich übereinkommen. Der menschliche Körper, als das höchste der sichtbaren Schönheit, ist von dem besten Lehrern der Kunst, jedem Künstler zum Muster empfohlen worden. Man könnte jedes andere Werk der Natur eben sowol zur Regel nehmen, wenn es nicht am schiklichsten wäre das zu wählen, was am deutlichsten in die Augen fällt.

Eine ausführlichere Betrachtung dieses Verfahrens der Natur wäre hier nicht an ihrem Orte; diese wenigen Winke sind hinlänglich einen nachdenkenden Künstler zu überzeugen, daß er die Natur zu seiner einzigen Lehrerin anzunehmen habe.

Auch seine Bestimmung und den allgemeinen Zwek worauf der Künstler zu arbeiten hat, kann er von der Natur lernen. Sie hat mancherley und uns oft unbekannte Absichten, die sich zuerst auf das Ganze, und denn auch, so weit es mit jenem bestehen kann, auf jedes Einzele erstreken. Der Mensch ist unendlich viel zu schwach, um auf das Ganze zu würken. Seine wenigen Kräfte reichen nicht weiter, als daß er bey seinem Geschlechte bleibe, und auch da ist ihm nur ein Weg offen die erhabenen Absichten der Natur zu unterstüzen. Des Künstlers besonderer Beruf ist auf die Gemüther zu würken, und zu diesem hohen Berufe ladet ihn die Natur ein. Sie hat sehr viel gethan, den sittlichen Menschen vollkommner zu machen, und durch die zwey Hauptempfindungen des Vergnügens und Mißvergnügens ihn zum Guten zu reizen und vom Bösen abzuziehen. Aber da dieses nicht das einzige war, worauf sie zu arbeiten hatte, und da der Mensch eigene Kräfte besizt auf dem Weg zur Vollkommenheit, den die Natur ihm gezeiget hat, fortzugehen, so hat sie sich begnüget ihm die Anlage und verschiedene Reizungen zum Guten zu geben. Sie war, um einen besondern Fall zum Beyspiel anzuführen, zufrieden, ihm alle Anlagen zu Erfindung und Ausbildung der Rede zu geben; die Sprache selbst überließ sie ihm zu erfinden und zu vervollkommnen. Eben so hat sie ihm die Anlagen zu einem guten, geselligen, liebenswürdigen Charakter gegeben; er selbst muß ihn ausbilden. Und hierin ist der Künstler im Stande sein Genie auf die edelste Weise zu brauchen, und seine Arbeit zu einem würklich erhabenen Zwek zu richten; wehe ihm wenn er diesen Zwek verkennt, und die hohe Würde seines Berufs, die Natur in ihren Absichten zu unterstüzen nicht fühlt!

Höchst wichtig müssen auch dem Künstler die innern Winke der Natur in seinem Verstand und in seinem Herzen seyn. Die zur Kunst nöthigen Talente und die Empfindsamkeit, sind ein unmittelbares Werk der Natur. Kommt denn noch Kenntnis der körperlichen und der sittlichen Welt, nebst fleißiger Uebung dazu, so ist der Künstler gebildet. Er würde in seinem Geschmak immer sicher seyn, und sein Verfahren würd ihn immer zum Zwek führen, wenn die Winke der Natur nicht durch willkührliche Regeln, die aus Nachahmung oder durch die Mode entstehen, erstikt würden. Alle vorzügliche Werke der schönen Künste sind in ihren wesentlichen Theilen Früchte der Natur, die durch Erfahrung und nähere Ueberlegung dessen, was die Natur dem Genie an die Hand giebt, reif geworden. Aber wie der gründlichste Kopf, wenn er unter Sophisten lebt, auch von Subtilitäten angestekt wird; so kann auch der Künstler, dem die Natur alles nöthige, um groß zu werden, gegeben hat, durch Beyspiele und durch Begierde andern nachzuahmen, von der wahren Bahn abgeführt werden. Wenn man ihm empfiehlt der Stimme der Natur, die in seinem innern spricht, getreu zu seyn, so warnet man ihn vor willkührlichen Regeln, vor blinder Nachahmung solcher Werke, die nicht von seinem eigenen unverdorbenen Gefühl, sondern von der Mode und dem Lob, das unberufene Kunstrichter, oder ein schon lange von der Bahn der Natur ausgewiechenes Publicum ihnen gegeben, zu Mustern aufgestellt worden.

Woher kommt es, daß allemal die erste Periode der unter einem Volk aufgeblühten Kunst, die fürtreflichsten Werke hervorbringet? Lieget nicht der Grund darin, daß die Künstler dieser Periode von der Natur berufen, sich an die Natur halten, da die, welche in späthern Zeiten entstehen, entweder blos aus Nachahmung Künstler werden, oder, ohne eigene aus ihrem natürlichen Gefühl hergenommene Regeln, unüberlegt nach übel verstandenen Mustern arbeiten? Darum nimm, o! Jüngling, wenn du einen Beruf zur Poesie, Mahlerey, oder zur Musik in dir fühlest, den Rath, den Apollo dem Cicero gegeben hat, auch für dich: erwähle dein eigenes

Gefühl, und nicht die Meinung des Volks zur Führerin. (*)

(*) S. Plutarch. im Leben des Cicero.

Wir müssen nun auch die Natur als das allgemeine Magazin betrachten, in welchem der Künstler den Stoff zu seinem Werk, oder doch etwas findet, nach dessen Aehnlichkeit er sich selbst seine Materie bildet. Der allgemeine Zwek aller schönen Künste ist, wie wir oft angemerkt haben, vermittelst lebhafter Vorstellung gewisser mit ästhetischer Kraft versehener Gegenstände, auf eine vortheilhafte Weise auf die Gemüther der Menschen zu würken. Da dieses offenbar auch eine von den wolthätigen Absichten der Natur, bey Hervorbringung und Ausschmükung ihrer Werke gewesen; und da sie in ihren Verrichtungen von der höchsten Weisheit geleitet worden; so finden sich auch unter diesen Werken alle Arten der Gegenstände, die zu jenem Zwek dienlich sind. Der Künstler hat also nur für jeden besondern Fall zu wählen, was ihm dienet; oder, wenn er das, was ihm nöthig ist, nicht gerade so in der Natur findet, welches gar wol geschehen kann, da sie nach allgemeinen Absichten handelte; so kann er nach dem Muster der vorhandenen Gegenstände, andere blos zu seinem Zwek eingerichtete, durch sein eigenes Genie bilden. Für beyde Fälle ist ihm eine genaue und ausgebreitete Kenntnis der in der körperlichen und sittlichen Natur vorhandenen Dinge, und der in ihnen liegenden Kräfte höchst nothwendig. Da die glükliche Wahl der Materie den meisten Antheil an dem Werth eines vollkommenen Werks der Kunst hat; so ist dem Künstler nichts mehr zu empfehlen, als eine unablässige Beobachtung der in der Schöpfung vorhandenen Dinge, und ihrer Kräfte. Unaufhörlich muß er seine äussern und innern Sinnen gespannt halten; jene damit ihm von allen Werken der Natur, die ihm vorkommen, keines unbemerkt entgehe; diese, damit er allemal genaue Kenntnis von der Würkung bekomme, die jeder beobachtete Gegenstand unter den alsdenn vorhandenen Umständen auf ihn machet. Dieses ist der einzige Weg das Genie zu bereicheren, und ihm für jeden Fall, da es für die Kunst arbeitet, den nöthigen Stoff an die Hand zu geben. Man höret oft von reichen Genien und erfinderischen Köpfen sprechen, die in den schönen Künsten groß geworden. Diese sind keine andere, als die fleißigsten und scharfsinnigsten Beobachter der Natur. Ein solcher war vorzüglich Homer; dessen scharfen Auge (was man auch von seiner Blindheit sagt) nichts entgieng. Daher der überschwengliche Reichthum seiner Vorstellungen.

Es giebt Künstler, welche die Natur nur durch die zweyte Hand kennen; weil sie sie nicht in dem Leben selbst, sondern in den Werken andrer Künstler beobachtet haben. Diese werden, was für Geschiklichkeit zur Kunst sie sonst haben mögen, allemal nur schwache Nachahmer bleiben, die höchstens ihre eigene Manier in Bearbeitung der Dinge haben. Aber man merkt es, daß sie die Natur nicht selbst gesehen; ihre Gegenstände sind entlehnet, und die Darstellung derselben hat das Leben nicht, das die wahren Meister, die nach der Natur gezeichnet haben, ihnen zu geben vermochten. Es ist sehr natürlich, daß ein in der Natur vorhandener Gegenstand lebhafter rühret, als sein Schattenbild, das man aus Erzählung, oder Nachzeichnung bekommt: ist aber der Künstler selbst weniger gerührt, so muß nothwendig seine Zeichnung weniger Kraft und Leben haben. Man kann alle Geschichtschreiber, die Schlachten und Aufruhr und Tumulte beschrieben haben, auswendig wissen, ohne dadurch so viel gewonnen zu haben, eines dieser fürchterlichen Dinge mit wahrer Lebhaftigkeit zu schildern; dazu gehört nothwendig eigene Erfahrung. So ist es mit jeder Vorstellung und mit jeder Empfindung. Darum ist das Studium der Natur immer die Hauptsache jedes Künstlers.

Es trift sich gar ofte, daß der Künstler den ihm nöthigen Gegenstand in der Natur nicht gerade so antrift, wie er ihn braucht. Denn er hat nicht eben gerade den so bestimmten Zwek, den die Natur bey Hervorbringung des Gegenstandes gehabt hat. Da stehen ihm zwey Wege offen sich zu helfen. Entweder bildet er sich aus dem mit seiner Absicht am nächsten übereinstimmenden Gegenstand ein Ideal; so machten es die griechischen Bildhauer, wenn sie Götter, oder Helden abzubilden hatten (*); oder er braucht seine, durch lange Beobachtung genug bereicherte Phantasie, um sich selbst den nöthigen Gegenstand zu erschaffen. Aber da muß er sich genau an die Horazische Regel, Ficta sint proxima veris, halten; sonst schaffet er ein Hirngespinst, ohne Kraft und ohne Leben. In solchen Erdichtungen kann keiner glüklich seyn, der nicht durch eine lange, dabey scharfe Beobachtung der Natur ein sicheres Gefühl von dem eigentlichen Gepräge, das natür-

(*) S. Ideal.

natürliche Gegenstände derselben Art haben, bekommen hat.

Es giebt Kunstrichter, die dem Künstler rathen, die aus der Natur gewählten Gegenstände zu verschönern. Aber wo ist der Mensch der dieses zu thun im Stande wäre, da auch der beste Künstler die Schönheit der Natur nie völlig zu erreichen vermag? Meinen diese Kunstrichter, daß man ofte von dem, was der in der Natur gewählte Gegenstand hat, etwas verändern, oder weglassen, oder etwas, das er nicht hat, zusezen soll; so drüken sie sich nicht schiklich aus. Wer würde sagen, daß der den Cicero verschönert hätte, der einen Gedanken, ein Bild von diesem Redner geborget, aber ihm, da seine Absicht bey dem Gebrauch desselben etwas von der Absicht die der Römer hatte, verschieden ist, eine andere Wendung gegeben, oder etwas darin weggelassen hätte? Wo soll der Künstler Schönheit hernehmen, als aus der einzigen Quelle des Schönen?

Man nehme aber seinen Gegenstand aus der Natur, aus dem Ideal, oder man bilde ihn durch die Phantasie; so muß er, wenn er volle Würkung thun soll, durch die Geschiklichkeit des Künstlers, wie ein natürlicher Gegenstand erscheinen. Es muß darin, wie in der Natur selbst, alles passend, ungezwungen, genau zusammenhangend und wahr seyn. Hierüber aber wird im nächsten Artikel mehr vorkommen.

Natürlich.
(Schöne Künste.)

Dieses Beywort giebt man den Gegenständen der Kunst, die uns so vorkommen, als wenn sie ohne Kunst, durch die Würkung der Natur da wären. Ein Gemählde, das gerade so in die Augen fällt, als sähe man die vorgestellte Sach in der Natur; eine dramatische Handlung, bey der man vergißt, daß man ein durch Kunst veranstaltetes Schauspiehl sieht; eine Beschreibung, die Vorstellung eines Charakters, die uns die Begriffe von den Sachen geben, als wenn wir sie gesehen hätten; der Gesang, wobey uns dünkt, wir hören das Klagen, oder die freudigen, zärtlichen, zornigen Aeußerungen einer von würklichen Leidenschaften durchdrungenen Person — Alles dieses wird natürlich genennt. Bisweilen wird auch insbesondere, das Ungezwungene, Leichtfließende in Darstellung einer Sache mit diesem Worte bezeichnet; weil in der That alles, was die Natur unmittelbar bewürkt, diesen Charakter an sich hat. Daher kann man auch einen Gegenstand natürlich nennen, den der Künstler nicht aus der Natur genommen, sondern durch seine Dichtungskraft gebildet hat, wenn er ihm nur das Gepräg der Natur zu geben gewußt hat.

Auch außer der Kunst nennet man das natürlich, was keinen Zwang verräth, was nicht nach Regeln, die man durch die That entdeken kann, abgepaßt, sondern so da ist, oder so geschieht, daß es das gerade, einfache Verfahren der Natur zu erkennen giebt. So nennet man den Menschen natürlich, der sich in seinen Reden, Gebehrden, Bewegungen, mit vollkommener Einfalt, ohne alle Nebenabsichten, ganz seinem Gefühl überläßt, ohne daran zu denken, daß er auf eine gewisse gelernte Weise handeln müsse.

Das Natürliche ist eine der vorzüglichsten Eigenschaften der Werke der Kunst; weil das Werk, dem es mangelt, nicht völlig das ist, was es seyn soll, und weil diese Eigenschaft schon an sich die Kraft hat, uns zu gefallen. Diese beyden Säze verdienen etwas entwikelt zu werden.

Der Zwek der schönen Künste macht es nothwendig, daß uns Gegenstände vorgehalten werden, die uns intereßiren, die unsre Aufmerksamkeit fesseln, und denn die besondere ihrem Zwek gemäße Würkung auf die Gemüther thun. Nun ist zwischen den in der Natur vorhandenen Dingen und dem menschlichen Gemüth eine so genaue Harmonie, als zwischen dem Element, darin ein Thier zu leben bestimmt ist, und dem Bau seines Körpers: die Natur hat unsere Sinnen, und die Empfindsamkeit daraus alle Begierden entstehen, nach den in der Schöpfung vorhandenen Gegenständen, die uns intereßiren sollten, genau abgepaßt; und wir haben kein Gefühl, als für die Dinge, die von der Natur selbst für uns gemacht sind. Will man uns also durch die Kunst rühren, so muß man uns Gegenstände vorlegen, welche die Art und den Charakter der natürlichen haben. Je genauer der Künstler dieses erreicht, je gewisser kann er die gesuchte Würkung von seinem Werk erwarten.

Daraus folget nicht nur, daß er uns nichts schimärisches, nichts phantastisches, der Natur wiederstreitendes vorlegen soll; sondern daß auch die nach der Natur gebildeten Gegenstände ganz natürlich seyn müssen, um die völlige Würkung zu thun.

Sie

Sie müssen uns täuschen, daß wir ihre Würklichkeit zu empfinden vermeinen. Kinder kann man dadurch rühren, daß man die Hände vor das Gesicht hält, und sich anstellt, als ob man weinte; aber erwachsene Menschen würden dabey den Betrug bald merken. Diese zu täuschen erfodert eine genauere Nachahmung des Weinens.

Daher geschieht es gar ofte, besonders im Schauspiel, daß der Mangel des Natürlichen, er komme von dem Dichter, oder von der schlechten Vorstellung des Schauspiehlers, eine der abgeziehlten gerad entgegenstehende Würkung thut, daß man lacht, wo man weinen sollte, und verdrießlich wird, wo man sollte lustig seyn. So sehr kann der Mangel des Natürlichen die gute Würkung der künstlichen Gegenstände vernichten. Es geschiehet in dem Leben nicht selten, daß bey einer betrübten Scene ein einziger unschiklicher und unnatürlicher Umstand Lachen erwekt: wieviel leichter muß dieses bey blos nachgeahmten Scenen dieser Art geschehen? Darum erfodert das Drama, vornehmlich die höchste Natur sowol in der Handlung selbst, als in der Vorstellung, da der geringste unnatürliche Umstand alles so leicht verderbt.

Aber auch ohne Rükficht auf die der Natur des Gegenstandes angemessene Würkung, hat das Natürliche an sich eine ästhetische Kraft, wegen der vollkommenen Aehnlichkeit. Ein Gegenstand der in der Natur keines Menschen Aufmerksamkeit nach sich ziehen würde, kann durch die Vollkommenheit der Nachahmung in der Kunst ausnehmend Vergnügen, wovon wir anderswo den Grund angezeiget haben. (*) Da das Interesse des Künstlers erfodert, daß sein Werk gefalle, so muß er es auch deswegen natürlich machen.

(*) S. Aehnlichkeit.

Aber höchst schweer ist dieser Theil der Kunst: denn in den meisten Fällen hänget das, was eigentlich dazu gehört, von so kleinen und in einzeln beynahe so unmerklichen Umständen ab, daß der Künstler selbst nicht recht weiß, wie er zu verfahren hat. So wußte jener griechische Mahler nach vielen vergeblichen Versuchen nicht, wie das Schäumen eines in Wuth gesezten Pferdes natürlich vorzustellen sey, und der Zufall, da er aus Verdruß den Pensel gegen das Gemählde warf, bewürkte, was er durch kein Nachdenken zu erreichen vermögend gewesen. Die völlige Erreichung des Natürlichen scheinet allerdings das schweereste der Kunst zu seyn.

In Handlungen die sich zur epischen und dramatischen Poesie schiken, wird die Verwiklung und allmählige Auflösung ofte durch eine Menge kleiner Umstände bestimmt, die zusammengenommen, das Ganze bewürken. Läßt der Dichter einen davon weg, oder sezet er einen falschen, an die Stell eines wahrhaften, so wird alles unnatürlich. Oft aber, wenn er alles, was zur Natur der Sache gehöret, anbringen will, wird er schweerfällig, oder verworren. Darum ist es so sehr schweer im Drama das Natürliche in Anlegung der Fabel und Entwiklung der Handlung zu erreichen. Eine Menge französischer Schauspiele werden gleich vom Anfang schweer und verdrießlich; weil man die Bemühung des Dichters gewahr wird, uns verschiedenes bemerken zu lassen, wodurch das folgende natürlich werden sollte. Es ist nicht genug, daß im Drama alles da sey, was die Folge der Handlung bestimmt; es muß auf eine ungezwungene Weise da seyn. Dieses wußten Sophokles und Terenz am vollkommensten zu veranstalten. Euripides aber wird nicht selten durch die Ankündigung des Inhalts in den ersten Scenen unnatürlich.

Auch in den Charakteren, Sitten und Leidenschaften ist das Natürliche oft ungemein schweer zu erreichen. Entweder sind gewisse charakteristische Züge für sich schweer zu bemerken, oder es ist schweer sie, ohne steif zu werden, zu schildern. Darum gelingen auch vollkommen natürliche Schilderungen dieser Art nur großen Meistern. Unter unsern einheimischen Dichtern kenne ich außer Wielanden keinen, dem die natürliche Schilderung dieser sittlichen Gegenstände so vollkommen gelinget; doch will ich weder Hagedorn noch Klopstoken noch Geßnern ihr Verdienst hierin streitig machen. In Leidenschaften ist Shakespear vielleicht von allen Dichtern der glüklichste Schilderer. Ueberhaupt aber können in Absicht auf das Natürliche in allen Arten der dichterischen Schilderungen die Alten, vornehmlich Homer und Sophokles als vollkommene Muster vorgestellt werden. In zärtlichen Leidenschaften aber steht Euripides keinem nach.

Wir können diesen Artikel nicht schließen, ohne vorher eine wichtige hier einschlagende Materie zu berühren. In sittlichen Gegenständen giebt es eine rohere und eine feinere Natur; jene herrscht unter Völkern bey denen die Vernunft sich noch wenig entwikelt hat; diese zeiget sich in sehr verschiedenen

len, einen Theil nach dem andern betrachten, und der dem menschlichen Geist angebohrne Trieb, Sachen, davon wir einmal etwas gesehen haben, ganz zu sehen, und das Wolgefallen Eindrüke zu fühlen, die wir noch nie oder selten gefühlt haben, erweket bey solchen Gelegenheiten ein Bestreben der Vorstellungskraft und der Empfindung, wodurch der neue Gegenstand interessant wird.

Noch hat das Neue ein anderes Verhältnis gegen unsre Vorstellungskraft. Bey gewöhnlichen Gegenständen mischen sich unter das Bild der Sache auf den ersten Anblik viel Nebenvorstellungen, deren wir ebenfalls gewohnt sind. Daher entsteht im Ganzen eine ungemein stark vermischte und deswegen verworrene Vorstellung, in welcher nichts genau bestimmt ist. Das Neue kann keine, oder nur wenig Nebenbegriffe erweken; deswegen wird die Aufmerksamkeit dabey nicht zerstreuet, und man ist im Stande das Bild, oder den Begriff des neuen Gegenstandes sehr bestimmt zu fassen.

Darum ist das Neue schon an sich ästhetisch, weil es die Aufmerksamkeit reizet, stärkeren und bestimmteren Eindruk macht, als das Gewöhnliche derselben Art. Nur ganz fremd muß es nicht seyn; weil dieses nicht leicht oder geschwinde genug kann gefaßt werden. Völlig fremde Gegenstände, die wir mit keinen Bekannten derselben Art vergleichen können, reizen ofte gar nicht, denn man glaubt nicht, daß man sie gehörig fassen, oder erkennen werde: sie sind wie unbekannte Wörter, mit denen man keine Begriffe verbindet; sie liegen außer dem Bezirk unsrer Vorstellungskraft.

Aus dieser allgemeinen Betrachtung des Neuen kann der Künstler die Regel ziehen, daß es nothwendig sey in jedem Werk des Geschmaks das Bekannte, Gewöhnliche, mit dem Neuen zu verbinden. Nicht eben darum, wie so ofte gelehrt wird, damit man überrascht und in Verwunderung gesezt werde. Wir wollen eben nicht immer überrascht seyn; sondern weil dieses ein nothwendiges Mittel ist, die Aufmerksamkeit zu reizen, ohne welche es nicht möglich ist, die ganze Kraft eines Werks zu fühlen.

Das Neue liegt entweder in der Natur des Gegenstandes selbst, indem der Künstler uns einen würklich neuen Gedanken, ein neues Bild, einen neuen Charakter u. s. f. vorstellt; oder es liegt blos in der Art, wie eine bekannte Sach uns vorgestellt wird: der Gesichtspunkt, die Wendung, die man der Sache giebt, die Art des Ausdruks, können neu seyn. Der Künstler muß immer seinen Zwek vor Augen haben, und bey jedem Schritt den er thut überlegen, ob das, was er vorstellt die Aufmerksamkeit hinlänglich reizen wird, und darnach muß er den Fleiß, neu zu seyn, abmessen. Wenn ein bekannter Gegenstand, ein bekannter Gedanken gerade der Beste zum Zwek ist, so wäre es nicht nur umsonst, sondern schädlich ihm einen neuen vorzuziehen. Es ist ofte genug, daß bekannte Sachen in einem neuen Lichte vorgestellt werden, oder wo auch dieses nicht nöthig ist, durch etwas Neues im Ausdruk die Kraft bekommen, die Aufmerksamkeit zu reizen. Die Begierde neu zu seyn, kann leicht auf Ausschweifungen führen. Man muß bedenken, daß nicht die Ueberraschung durch das Neue, sondern die lebhafte Vorstellung des Nüzlichen der Zwek der schönen Künste sey. Das Neue ist deswegen nur da nöthig, wo das Alte nicht lebhaft, oder kräftig genug ist. Selbst da, wo es auf die bloße Belustigung ankommt, ist es nicht selten angenehmer einen bekannten Gegenstand in einem ganz neuen Lichte zu sehen, als einen völlig Neuen vor sich zu finden. Die unmäßige Lust zum Neuen entsteht ofte blos aus Leichtsinn. So müssen Kinder immer neue Gegenstände des Zeitvertreibes haben; weil sie nicht im Stande sind, die vorhandenen zu nüzen. Wer täglich ein neues Buch zum Lesen nöthig hat, der weiß nicht zu lesen, und das Neue nüzet ihm so wenig, als das Alte. Es kommt also bey Werken des Geschmaks nicht darauf an, wie neu, sondern wie kräftig, wie eindringend ein Gegenstand sey; weil das Neue nicht der Zwek, sondern nur eines der Mittel ist.

Man kann sehr bekannte Sachen vortragen, und dennoch viel damit ausrichten, wenn sie nur mit neuer Kraft gesagt werden. Aber bekannte Dinge, auf eine gemeine und alltägliche Weise vortragen, tödet alle Würkung, und ist gerade das, was dem unmittelbaren Zwek der schönen Künste am meisten entgegen ist, und dafür der Künstler sich am meisten in Acht zu nehmen hat. In diesen Fehler fallen alle blinde Nachahmer und Anhänger der Mode. Täglich siehet man, daß die wichtigsten Wahrheiten der Religion und der Moral, ohne den geringsten Eindruk wiederholt werden; weil man sie in so sehr gewöhnlichen Worten und in so sehr abgenuzten Wendungen vorträgt, daß der Zu-

hörer dabey gar nichts mehr denkt. Man hat es von der Metapher angemerkt, daß sie, so fürtreflich sie an sich selbst ist, ihre Kraft völlig verliehret, wenn sie zu geläufig worden ist; weil man sie alsdenn nur als einen eigentlichen Ausdruk betrachtet. So geht es aber jedem Worte und jedem Gedanken: so bald man ihrer zu sehr gewohnt ist, giebt man sich die Mühe nicht mehr, die nöthig ist, um etwas dabey zu denken. Man bleibet bey dem Tone stehen, und giebt nicht auf das Achtung, was man dabey empfinden sollte; weil man voraussezet, daß man es empfinde. Darum ist es schlechterdings nöthig, daß in einem Werk der Kunst jeder Theil wenigstens von irgend einer Seite her, etwas Neues, die Aufmerksamkeit reizendes an sich habe.

Ohne Zweifel entstehet aus dieser Nothwendigkeit das Uebel, daß die schönen Künste, wenn sie eine Zeitlang im höchsten Flor gestanden, bald hernach ausarten. Es scheinet, daß das Genie sich erschöpfe, und daß das mit gutem Geschmak verbundene Neue, seine Schranken habe. Daher fallen denn die Nachfolger der größten Meister um neu zu seyn, auf Wendungen, die zu sehr gekünstelt sind, und dadurch wird der Geschmak allmählig verdorben. Man hat sich deswegen wol in Acht zu nehmen, daß man nicht auf Abwege gerathe, indem man sucht neu zu seyn.

Das Verdienst oft etwas Neues vorzustellen, oder das Gewöhnliche von einer neuen Seite zu zeigen, können nur die Köpfe sich erwerben, die sich angewöhnt haben, in allen Dingen mit eigenen Augen zu sehen, nach eigenen Grundsäzen und Empfindungen zu urtheilen. Jeder Mensch hat seine Art zu sehen, aber nicht jeder getraut sich selbst zu urtheilen. Mancher sieht auf das, was bereits Beyfall gefunden hat, und sucht ihm so nahe zu kommen, als möglich ist. Dieses ist aber nicht der Weg neu und Original zu seyn. Es scheinet, daß diese Furcht sich so zu zeigen, wie man ist, in Deutschland sehr viel gute Köpfe schwäche. Mancher ist weit sorgfältiger sein Werk dem vorgesezten Muster ähnlich, als nach seiner Empfindung gut zu machen.

Ein rechter Künstler muß sich so lang im Denken, Empfinden und Beurtheilen geübet haben, daß er in diesen Dingen seiner eigenen Manier folgen kann. Aber er muß auch seine Grundsäze und seine Art zu empfinden mit andern so genau vergliechen, und denn auf alle Weise auf die Probe gestellt haben, daß er sich selbst überzeugen kann, er gehe nicht auf Abwegen. Hat er dieses erhalten, so habe er den Muth seine Art zu denken ungescheuht an den Tag zu legen, ohne sich ängstlich umzusehen, ob sie mit der gewöhnlichen Art andrer Menschen übereinkomme. Fühlet er selbst, daß das, was er gemacht hat, richtig und zwekmäßig ist; so bekümmere er sich weiter um nichts.

Um auch bey bekannten Gegenständen neue Gedanken zu haben, ist nothwendig, daß man selbst bey täglich vorkommenden Sachen seinen Beobachtungsgeist, seinen Geschmak und seine Beurtheilung eben so anstrenge, als wenn sie neu wären. Insgemein fallen uns, beym Anblik gewöhnlicher Gegenstände auch Urtheile bey, deren wir gewohnt sind, und wir empfinden auf eine uns gewöhnliche Weise Gefallen oder Mißfallen daran. Der Denker, und ein solcher ist jeder wahre Künstler, bleibet dabey nicht stehen. Er prüft sein Urtheil und erforscht den wahren Grund seiner Empfindung; er sucht einen neuen Gesichtspunkt, die Sach anzusehen, sezet sie in andere Verbindung, und so entdeket er gar oft eine ganz neue Art sich dieselbe vorzustellen.

Außer diesem allgemeinen Mittel das Neue zu finden, giebt es viel besondere, die man durch aufmerksame Betrachtung der Werke guter Künstler leicht kennen lernt: für den Redner und Dichter hat Breitinger im I. Theile seiner critischen Dichtkunst verschiedene angezeiget, und mit Beyspielen erläutert. Auf eine ähnliche Weise könnte man auch für andere Künste die besondern Mittel oder Kunstgriffe neu zu seyn, angeben. So findet man, daß ein Tonsezer einem sehr gewöhnlichen melodischen Saz, durch eine etwas fremde Harmonie, einem andern durch mehr Ausdähnung, oder durch eine veränderte Cadenz das Ansehen des Neuen giebt. Der Mahler kann leicht auf eine neue Art eine Geschichte behandeln, die schon tausendmal vorgestellt worden. Er wählt einen andern Augenblik, andre Nebenumstände, stellt die Sachen einfacher, oder in einem andern Gesichtspunkt vor u. s. w. Es würde uns aber hier zu weit führen, wenn wir uns in eine umständliche Betrachtung der besondern Mittel einlassen wollten. Nur noch eine Anmerkung wollen wir dem Künstler zu näherer Ueberlegung empfehlen. Er versuche von Zeit zu Zeit auch der äußerlichen Form seiner Werke, neue Wen-

dungen zu geben. Die Schaubühne hat dadurch viel gewonnen, daß man die ehemalige französische Form desselben, von Zeit zu Zeit verlassen, und einige nach englischer Art eingerichtet hat. Aber es sind noch andere Formen möglich, wodurch der comischen Schaubühne mehr Mannigfaltigkeit könnte gegeben werden. Dem Tonsezer empfehlen wir vornehmlich das Nachdenken über neue Formen; da die gewöhnlichen in der That anfangen, etwas abgenuzt seyn. Alle Opernarien, alle Concerte gleichen sich so sehr, daß man immer zum voraus weiß, wo die Hauptstimme sich allein wird hören lassen, wo die andern Stimmen eintreten, wo Läufe und Künsteleyen erscheinen, und wo Schlüße erfolgen werden. Man bedenkt nicht genug, daß die Formen größtentheils blos zufällig sind. Unsere Dichtkunst hat ungemein viel gewonnen, seitdem zuerst Pyra und Lange, hernach Rammler und vornehmlich Klopstok neue Formen und neue Versarten eingeführt haben. Darum übertreffen wir auch gegenwärtig in diesem besondern Fache der Dichtkunst alle neuern Nationen, und es ist zu wünschen, daß bald fähige Köpfe ähnliche Neuerungen mit eben dem glüklichen Ausgang in andern Dichtungsarten versuchen.

Niederschlag.

(Musik)

Die erste Zeit, oder der Anfang jedes Takts. Der Name kommt daher, daß die Neuern beym Taktschlagen den Anfang jedes Takts mit Niederschlagen der Hand, oder des Fußes bezeichnen. Die Alten thaten dasselbe mit Aufheben des Fußes, daher bey ihnen der Anfang des Taktes Arsis, (der Aufschlag) genennt wurde. Der Ausdruk, ein Stük fange mit dem Niederschlag an, bedeutet also, daß der erste Takt des Stüks vollständig sey, und daß das Stük gleich den ersten Ton mit Nachdruk hören lasse. (*)

(*) S. Takt.

Weil die mit dem Niederschlag eintretenden Töne nachdrüklich, oder mit Accenten angegeben werden, so sind auch die auf diese Zeit fallende Dissonanzen von stärkerer Würkung, als die, welche im Aufschlag gehört werden. In diesem Falle befinden sich die Vorhalte (*), mit denen zum Ausdruk das meiste auszurichten ist; weil sie allezeit auf den Niederschlag fallen, da die wesentliche Septime sowol im Aufschlag, als im Niederschlag vorkommt.

(*) S. Vorhalt.

Niedrig.

(Schöne Künste.)

Wenn man dieses Wort bey Gegenständen des Geschmaks braucht, so verstehet man darunter etwas, das in der Denkungsart und in den Sitten und überhaupt in dem Geschmak des Pöbels ist, nicht in so fern es einfach und ohne Kunst ist, sondern in so fern es Menschen von feinerer Lebensart beleidiget. Der Geschmak und die innern Sinnen gelangen, so wie die äußern nur durch Uebung und Ueberlegung zu der Fertigkeit in jeder Sache auch durch kleinere, Ungeübten unmerkliche Dinge, gerührt zu werden. Wer diese Fertigkeit nicht erlangt hat, siehet und empfindet nur das gröbste, was auch dem Unachtsamsten in die Augen fällt; darum können Sachen, die im Ganzen, oder überhaupt betrachtet, das sind, was sie in ihrer Art seyn sollen, ihnen gefallen, wenn gleich in kleinern und feineren Theilen viel Unrichtiges, Unschikliches oder Verkehrtes darin ist. Der Pöbel staunt über Pracht, wo er sie sieht, wenn gleich weder Geschmak noch Schiklichkeit dabey beobachtet worden. So begnüget sich ein Mensch von niedrigem Stande, der nie an Reinlichkeit gewöhnt worden, an einer Speise, die seinen Hunger stillt, und übersiehet das Unreinliche darin, wodurch sie Personen von Erziehung ekelhaft seyn würde.

Daher kommt es, daß Leute von niedrigem Stande, die keine durch feineres Nachdenken entstandene Bedürfnisse fühlen, leicht befriediget werden, wenn gleich in den hiezu nöthigen Dingen sich gar viel findet, das geübtern Sinnen zuwieder ist: und eben daher kommt es auch, daß solche Menschen keinen Gefallen an den Sachen haben, die für Personen von feinem Geschmak den größten Reiz haben. Feinen Scherz fühlen sie nicht, und auf einem Gesichte, das nur durch feinere Züge die Empfindungen und den Charakter verräth, können sie gar nichts lesen. Erst denn, wenn Zorn, oder Freude das ganze Gesicht verstellt, werden ihnen diese Leidenschaften merklich.

Hieraus wird sich der Charakter des Niedrigen in Gegenständen des Geschmaks leicht bestimmen lassen. Man muß Stufenweise von dem Edeln und Feinen, erst auf das Gemeine, und denn von diesem auf das Niedrige herabsteigen. Dieses tritt zwar nicht aus der Art; es kann das, was es in der

der Art seyn soll, würklich seyn, ist traurig, freudig, zärtlich, oder lustig; aber es ist es auf eine übertriebene, grobe Art, mit Beymischung solcher Umstände, die den feinern Geschmak beleidigen. Wolanständigkeit, Schiklichkeit, gute Verhältnisse und was zum Feinen der Form gehört, sind Sachen, worauf der Pöbel nicht sieht; darum finden sie sich auch bey dem Niedrigen nicht. Scherze sind Zoten; das Lustige wild und ausgelassen, das Sittliche überhaupt unüberlegt und grob, das Leidenschaftliche übertrieben, und mit viel Wiedrigem verbunden.

In den Werken des Geschmaks ist das Niedrige überhaupt sorgfältig zu vermeiden; doch ereignen sich auch Gelegenheiten, wo es nicht ganz zu verwerfen ist. Man kann hierüber dem Künstler keine sicherere Regel geben, als daß man ihn vermahne bey jedem Werk seines Zweks eingedenk zu seyn. Bey ernsthaften Gelegenheiten, wo es darum zu thun ist, Gesinnungen und Entschließungen einzuflößen; das Gefühl des Guten und Schönen rege zu machen, auch überall, wo der Künstler die Absicht hat, seine eigene Denkungsart zu entwikeln, da muß alles Niedrige schlechterdings vermieden werden. Ein pöbelhafter Ausdruk, oder ein niedriges Bild, kann den schönsten Gedanken verderben. Ueberhaupt muß der Künstler beständig daran denken, daß er für Personen von Geschmak und von etwas feiner Lebensart arbeitet. So gar daß Gemeine, muß er überall vermeiden, weil es die Aufmerksamkeit derer, für die er arbeitet, nicht reizet.

Auch nicht einmal da, wo man uns unsre Thorheiten vorhält, um uns davon zu reinigen, in der Comödie und den Werken von scherzhaftem Inhalt, wobey man ernsthafte Absichten hat, ist das Niedrige zu brauchen. Kein Mensch von einiger Erziehung wird das wiedrig Lächerliche auf sich deuten; er wird vielmehr glauben, daß man ihn blos damit belustigen wolle. (*)

(*) S. Lächerlich. S. 647.
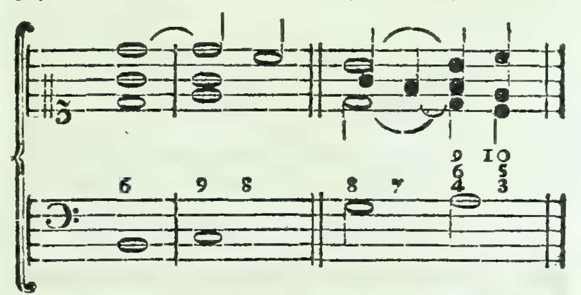
Darum wollen wir doch das niedrig comische, wenn es nur würklich aus der Natur genommen und nicht durch bloßes Possenspiehl übertrieben ist, nicht ganz verwerfen. Das Lachen in so fern es blos zur Belustigung diener, hat auch seine Zeit, und dieses Lachen wird gar ofte, auch bey Personen von feinem Geschmak, wegen des ungemein abstechenden Contrasts gegen das, dessen sie gewöhnt sind, durch das Niedrigcomische, wenn es nur wahrhaftig natürlich ist, sicher erreicht. Ich habe einen vornehmen Mann, von äußerst feinem Geschmak und sehr edlem Charakter gekannt, der sich bisweilen das Vergnügen machte, mit einigen Freunden in London in einem Hause zu speisen, wo viele Schornsteinfeger ihren täglichen Tisch hatten, um sich an den Sitten und den Manieren dieser Leuthe zu belustigen. Und es ist so ungewöhnlich nicht, daß die feinesten und wizigsten Köpfe bisweilen an dem niedrig comischen der Schaubühne großes Wolgefallen haben, und recht herzlich mitlachen. Nur so gar abgeschmakt und völlig unnatürlich, wie einige Scenen in Molieres bürgerlichen Edelmann, oder im eingebildeten Kranken, muß es nicht seyn; weil kaum noch der Pöbel darüber lacht. Aber solche Scenen, die bey ihrer Niedrigkeit Wahrheit haben, wie viele Gemählde des Teinies und Ostade, und wobey auch das, was dem Pöbel selbst ekelhaft ist, vermieden wird, sind als getreue Schilderungen der Natur zur Abwechslung und zum Zeitvertreib angenehm.

None.

(Musik.)

Ein dissonirendes Intervall von der Art der zufälligen Dissonanzen, (*) welche auf einer guten Zeit des Takts, als ein Vorhalt eine Zeitlang die Stelle der Octav, oder der Decime einnimmt, und hernach in das Intervall, an dessen Stelle sie aus dem vorhergehenden Accord liegen geblieben ist, herüber geht, wie in diesen Beyspielen zu sehen ist.
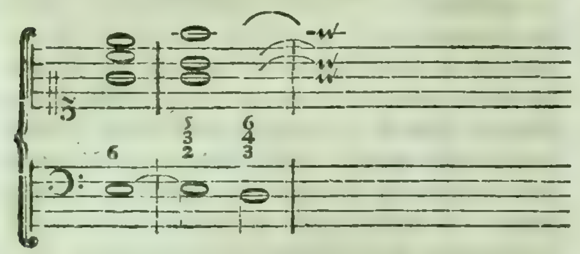
(*) S. Dissonanz.



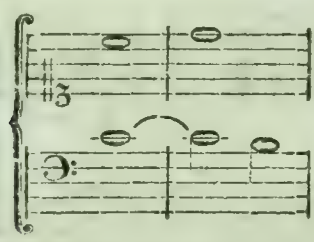
Die Noten, welche hier den Namen der None haben, werden in andern Fällen, in eben dieser Entfernung von der Baßnote, Secunden genennt; weil sie in der That die Secunden der ersten oder zweyten Octave des Baßtones sind. Daher ist hier vor allen Dingen der Grund anzuzeigen, warum dasselbe Intervall einmal den Name der Secunde, ein andermal aber den Namen der None bekomme.

Erstlich ist die None allezeit ein Vorhalt, oder eine zufällige Dissonanz, die Secunde hingegen ist oft

oft eine wesentliche, aus der Umkehrung des Septimenaccords entstehende Dissonanz, wie hier:



Nach den Regeln der Harmonie muß hier der Baßton, dessen Secunde oben vorkommt, der Auflösung halber herunter treten, weil sie die eigentliche Dissonanz ist. Hier ist also die Secunde nur dem Scheine nach die Dissonanz, die Zerstöhrung der Harmonie liegt im Basse, wo sie auch wieder muß hergestellt werden. Die None aber ist eine würkliche Dissonanz, die nicht durch einen andern Ton aufgelößt wird. Es geschiehet zwar auch, daß die Secunde als ein Vorhalt des Einklanges oder der Terz vorkommt; alsdenn aber ist sie von der None daran zu unterscheiden, daß sie bey liegendem Basse frey anschlägt, und als ein Durchgang erscheinet, vermittelst dessen man von 1 nach 3, oder von 3 nach 1 geht. Die Secunde behält diese Eigenschaft, die sie von der None unterscheidet, auch so gar, wenn sie würklich den Stufen nach der neunte Ton vom Baß ist, wie hier:



Hier ist der Ton d den Stufen nach die None, aber in der Behandlung die Secunde des Basses.

Zweytens würde es unschiklich seyn, wo die None mit der Septime als Vorhalt der Octave zugleich vorkommt, jener den Namen der Secunde zu geben; denn da bey der Auflösung beyde über sich treten, folglich die Septime in die Octave, so geht die None in die Decime, und es würde seltsam klingen, wenn man sagte, die Secunde gehe in die Decime; oder die Septime, als der tiefere Vorhalt gehe in die Octave, die Secunde aber, als der höhere, in die Terz.
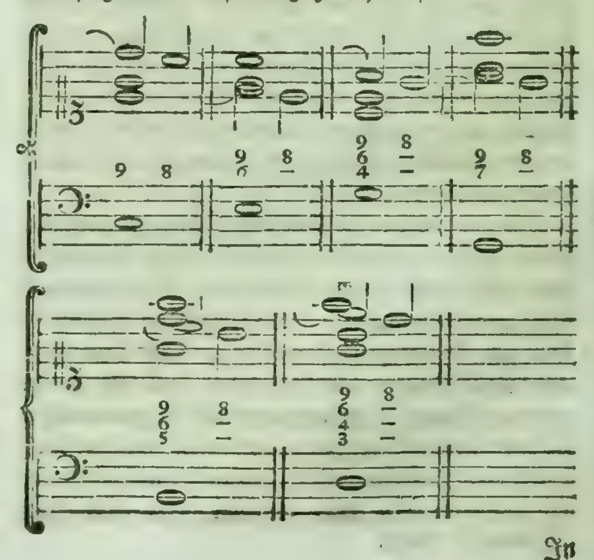
So viel von der Benennung dieses Intervalls; von seiner Behandlung, wird im folgenden Artikel gesprochen.

Nonenaccord.

(Musik.)
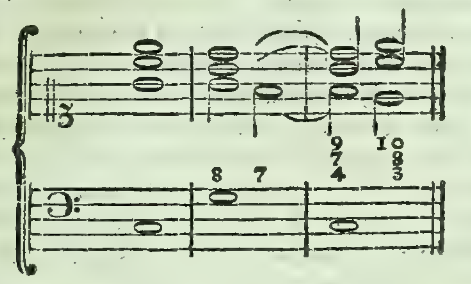
Es herrschet in der Benennung der Accorde noch eine beträchtliche Verwirrung, und ist daher sehr zu wünschen, daß bald ein gründlicher Harmoniste hervortrete, der nach einer leichten und gründlichen Methode die wahren Namen der Accorde bestimme. Man sollte z. B. nicht jedem Accord, darin die Septime vorkommt, den Septimenaccord nennen, sondern diesen Namen nur dem Accord geben, darin die wesentliche die Cadenz vorbereitende Septime vorkommt; so sollte auch nicht jeder Accord, darin die None vorkommt, den Namen des Nonenaccords tragen, damit nicht Accorde, die ihrer Natur nach gar sehr verschieden sind, mit denselben Namen belegt werden. Natürlicher Weise sollte jeder Accord von dem Intervall seinen Namen bekommen; welches das Vornehmste, oder Hauptintervall darin ist. Aber diese Sach ist mit mehr Schwierigkeit beladen, als daß sie hier könnte gründlich erörtert werden.

Wenn man jeden Accord, darin die None des Baßtones vorkommt, einen Nonenaccord nennen will, so giebt es ungemein vielerley Nonenaccorde. Sowol im Dreyklang, und in seinen beyden Verwechslungen, als im wesentlichen Septimenaccord mit seinen zwey ersten Verwechslungen, folglich in sechs Hauptfällen, kann die None vorkommen, wie aus folgender Vorstellung zu sehen ist.
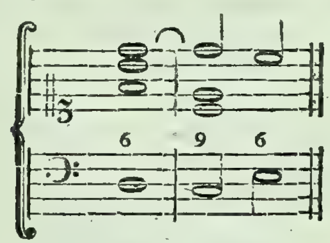


In
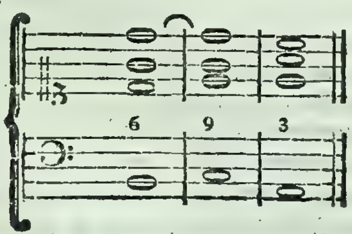
In allen diesen Fällen aber, ist die None eine Verzögerung, oder ein Vorhalt der Octav, in welche sie also natürlicher Weise auf demselben Baßton herunter tritt, wie in jedem der angeführten Beyspiehle zu sehen ist. Bey Cadenzen aber kann ein Nonenaccord vorkommen, wo diese Dissonanz als ein Vorhalt, nicht der Octave, sondern der Decime erscheint; weil die Septime der Octave vorgehalten wird, wie aus folgendem zu sehen ist.



Ueberhaupt aber wo die None vorkommt, muß sie vorher auf einer schlechten Taktzeit gelegen haben. Ihre Auflösung geschieht natürlicher Weise, wie in allen angeführten Beyspiehlen, auf demselben Baßton, auf dem sie den dissonirenden Vorhalt ausmacht; doch geschiehet es auch bisweilen, daß bey der Auflösung ein andrer Baßton eintritt, wie hier:
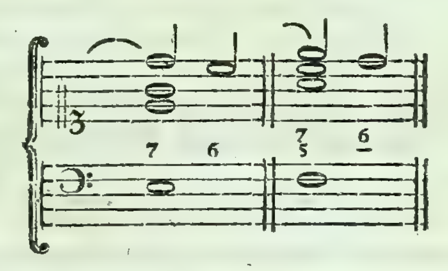


Aber in diesem und ähnlichen Fällen geschieht es allemal in der Absicht, die aus der Auflösung einer etwas schweeren Dissonanz entstehende Ruhe etwas zu vermindern; daher dieser Fall nur bey unvollkommenen Cadenzen statt hat. Es geschieht so gar auch, daß die Auflösung der None bis auf den Niederschlag des folgenden Takts verzögert wird, wie hier:



Von dergleichen Veränderungen rühret es her, daß die None, die ihrer Natur nach ein Vorhalt der Octave ist, nicht in diese, sondern in eine andere Consonanz aufgelößt wird; weil bey diesen Fällen anstatt des natürlicher Weise eintretenden Baßtones, ein andrer genommen wird, damit das Gehör in seiner Erwartung getäuscht werde. Hier löset sich die None in die Terz, oder Decime auf; ein andermal, wenn der Baß um drey Töne steiget, wird sie zur Sexte; auch bisweilen, wenn der Baß vier Töne steiget, oder fünf Töne fällt, zur Quinte. Alle diese Fälle aber haben etwas Außerordentliches und kommen nur vor, wenn der Tonsezer hinlängliche Gründe hat, von der gewöhnlichen, oder der natürlichsten Bahn abzugehen.

Vorzüglich ist auch die Veränderung wol zu merken, die mit dem Nonenaccord vorgeht, wenn sie durch eine Verwechslung des Baßtones zur Septime wird, wie in diesen Beyspiehlen:



In dem ersten sollte der Baßton C mit der None und im andern D mit der wesentlichen Septime und None seyn; man hat aber von beyden die erste Verwechslung genommen, wodurch die None zur Septime, und im andern Fall auch die wesentliche Septime zur Quinte worden. Die in diesen Fällen vorkommende Septime ist im Grund eine None, und muß auch so behandelt werden. Sie löset sich in der That abwerts in die Octave des wahren Grundtones, folglich in die Sexte des an an seiner Stelle genommenen Baßtones auf.

Noten.
(Musik.)

Sind willkührliche Zeichen, wodurch die ein Tonstük ausmachende Reyhe der Töne, nach eines jeden Höhe und Tiefe sowol, als nach seiner Dauer angedeutet wird. Sie sind für den Gesang, was die Buchstaben für die Rede. Ehe für diese beyden Sprachen die Zeichen erfunden worden, konnte we-

der Gesang noch Rede geschrieben werden, und man mußte sie durch wiederholtes Hören dem Gedächtnis einprägen, um sie zu wiederholen. Durch Erfindung der Noten wird der Gesang mit eben der Leichtigkeit aufgeschrieben, und andern mitgetheilet, als die Rede durch Schrift.

Nach einer sehr gewöhnlichen Namensverwechslung versteht man gar ofte durch das Wort Note den Ton selbst, den sie anzeiget; eine durchgehende Note, will sagen ein durchgehender Ton; jede Note richtig angeben, heißt jeden Ton richtig vorbringen.

Die Griechen und nach ihnen die Römer bezeichneten die Töne durch Buchstaben des Alphabets, die sie, weil bey ihrer Musik immer ein Text zum Grund lag, über die Sylben des Textes sezten. Diese Noten zeigten nur die Höhe die Töne; ihre Dauer wurde durch die Länge und Kürze der Sylben über welchen sie geschrieben waren, bestimmt. Wer etwas umständlich zu wissen verlanget, wie die Alten alles, was zum Gesange gehört, durch solche Buchstaben angezeiget haben, der findet, wenn er nicht an die Quellen selbst gehen will, eine hinlängliche Erläuterung hierüber in Rousseaus Wörterbuche. (*) Wir wollen nur eine einzige kleine Probe hieher sezen.

(*) Diction. de Musique Art. Note.

dc ♮ c de d c ♮ a♮c d a GFGG
Sit nomen Domini benedictum in sæcula.

Mehrere Arten die Noten auf oder neben die Sylben zu schreiben, findet man beym Pater Martini. (*)

(*) Storia della Musica T. I. p. 178.

Erst in dem eilften Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung wurd der Grund zu den izt gewöhnlichen Noten gelegt, da der Benediktiner Mönch Guido aus Arezzo anstatt der Buchstaben auf verschiedene parallel in die queer gezogene Linien bloße Punkte sezte; jeder Punkt deutete einen Ton an, und die Höhe der Linie, worauf er stund, zeigte die Höhe des Tones im System an. Aber noch war kein Unterschied der Punkte um die Dauer, oder Geltung der Note anzuzeigen. Insgemein schreibet man einem Parisischen Doktor und Chorherren Johann von Muris die Verbesserung der Aretinischen Noten zu, wodurch sie hernach allmählig ihre gegenwärtige Einrichtung bekommen haben. Dieser Doktor sezte, um nicht so viel Linien über einander nöthig zu haben, als Töne im System sind, auch zwischen die Linien Noten, wie noch gegenwärtig geschieht; ferner sezte er anstatt der Punkte kleine Viereke, die er verschiedentlich anders gestaltete, um dadurch die verschiedene Länge und Kürze jedes Tones anzuzeigen; auch soll er einige Zeichen zur Andeutung der schnellen oder langsamen Bewegung des Gesanges erfunden haben. Man findet diese Noten noch in allen Kirchenbüchern, die zweyhundert Jahr und mehr alt sind; wir halten es aber der Mühe nicht werth, die Sach umständlicher zu beschreiben.

Die Verbesserungen die von Zeit zu Zeit mit den Noten gemacht worden, bis sie die izt gebräuchliche Form bekommen haben, sind, so viel ich weiß, noch von Niemand, nach der Ordnung der Zeit, da jede Veränderung aufgekommen ist, beschrieben worden.

Damit diejenigen, welche der Musik unerfahren und doch begierig sind zu wissen, wie die unartikulirte Sprache der Leidenschaften kann aufgeschrieben werden, einigen Begriff von dieser merkwürdigen Erfindung bekommen können, wollen wir ihnen folgende Aufklärung hierüber geben.

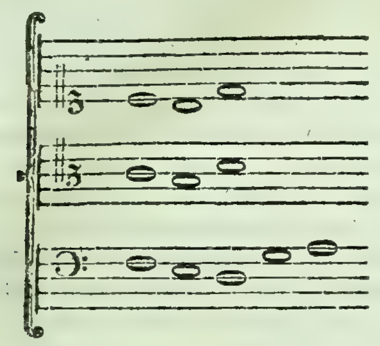
Zuerst muß man merken, daß alle zum Gesang, oder für Instrumente brauchbare Töne, vom Tiefsten bis zum Höchsten in Ansehung der Höhe in fünf verschiedene Classen, die man Hauptstimmen nennt, eingetheilt werden. Diese Hauptstimmen heißen von der tiefsten bis zur höchsten, der Contrabaß, der Baß, der Tenor, der Alt, und der Discant. Jede dieser Hauptstimmen begreift zwölf, bis sechszehn und mehr Töne, deren jeder von dem nächsten um einen halben Ton, in der Höhe, oder Tiefe absteht, (*) und den man durch einen grössern oder kleinern Buchstaben des Alphabets, dem bisweilen noch ein anderes Zeichen hinzugefügt wird, bezeichnet. So werden die Töne des Basses durch die Buchstaben C, ✱C, D, ✱D, oder C, Cis, D, Dis u. s. f. die Töne des Tenors durch c, cis, d u. s. f. noch ohne Noten bezeichnet.

(*) S. Halber Ton.

Wenn man nun eine Stimme eines Tonstüks schreiben will, so ziehet man fünf parallel laufende gerade Linien also: ═════

diese werden ein Notensystem genennt: Will man mehrere zum Tonstük gehörige Stimmen zugleich schreiben, so ziehet man so viel Notensysteme als Stimmen sind, in mäßiger Entfernung unter einander, und verbindet sie durch einen am Anfang herunterlaufenden Strich, der im französischen Accolade genennt wird, um anzuzeigen, daß die Töne aller dieser Notensysteme zusammen gehören; z. B.

zu drey Stimmen die zugleich gespiehlt werden, gehören drey verbundene Systeme.



Nun muß man auch wissen, zu welcher Stimme jedes System gehöre. Dieses wird durch ein besonderes, im Anfang des Systems angebrachtes Zeichen, welches man den Schlüßel nennt, angedeutet. Diese Zeichen sind für einerley Stimme ofte verschieden (*); hier sind nur zum Beyspiel drey angedeutet, davon das auf dem untersten System den Baß, das auf dem mittlern den Alt und das auf dem obersten den Discant bezeichnet. Jeder dieser Schlüssel hat seinen Namen von einem Ton der Stimme; der Baßschlüssel trägt den Namen F, die beyden andern, den Namen C; ein andrer wird G Schlüssel genennt.

(*) S. Schlüssel.

Diese Schlüssel zeigen auch zugleich an, daß von der Linie an, auf welcher sie stehen, die Noten dieser Stimme herauf und herunter so müssen verstanden werden, daß die, welche auf der Linie des Schlüssels (F) steht, den mit dem Namen des Schlüssels bezeichneten Ton andeutet, der darüber oder darunter befindliche Raum zeiget den Ton G oder E an u. s. f. Also bezeichnen die auf dem untersten System hier geschriebenen Noten, so wie sie folgen, die Töne F, E, D, G, A der Baßstimme; die auf dem mittlern System die Töne c, H, d der Altstimme, und die auf dem obersten, die Töne $\bar{c}$, $\bar{h}$, $\bar{a}$ der Discantstimme, die um eine Octave höher sind, als die vorhergehenden. Da von den verschiedenen Tonarten, die meisten etliche eigene Töne haben, die in andern Tonarten nicht vorkommen, folglich auf diesen fünf Linien und den vier Zwischenräumen viel mehr, als neun Töne müssen können angedeutet werden, so können sowol auf jede Linie, als auf jeden Zwischenraum drey verschiedene Töne, die um einen halben Ton von einander abstehen, geschrieben werden. Dazu hat man noch die besondern Zeichen x und b, welche nach Erfordernis der Sache gleich hinter dem Schlüßel, auf oder zwischen die Linien, gesezt werden. Dieses wird die Vorzeichnung genennt. Tritt aber eine Stimme über das Liniensystem herauf oder herunter, so werden für diese besondere Fälle, noch kleinere Linien gezogen, also:

Durch diese verschiedene Mittel kann also jede Folge, der in der Musik brauchbaren Töne, nach der eigentlichen Höhe eines jeden deutlich angezeiget werden. Die Geltung der Noten aber, oder die nach Maaßgebung der geschwinden oder langsamen Bewegung des Stüks erfoderliche Dauer, wird durch die Form der Noten angedeutet. Nämlich nachdem ein Ton einen, oder mehr ganze Takte, oder nur einen halben, einen viertel, einen achtel, sechszehntel, oder einen zwey und dreyßigstel Takt dauren soll, bekommt sie eine andere Form. Ohne der ganz langen Noten von etlichen Takten, die nur in alten Kirchensachen vorkommen, zu gedenken, wollen wir nur die Ueblichsten hersezen.

Wird Brevis genannt und gilt 2 ganze Takte.
— Semibrevis — — 1 Takt.
oder Minima — — $\frac{1}{2}$ Takt.
oder Semiminima — — $\frac{1}{4}$ Takt.
oder Fusa, eingestrichene — $\frac{1}{8}$ Takt.
oder zweygestrichene — $\frac{1}{16}$ Takt.
oder dreygestrichene — $\frac{1}{32}$ Takt.

Eine Note, die einen Punkt hinter sich hat, zeiget eine um die Hälfte längere Dauer an, als ihre Geltung ohne diesen Punkt ist: so gilt $\frac{1}{4}$ und noch $\frac{1}{8}$ Takt. Noten von viel kleinerer Gestalt vor größere gesezt, bedeuten Töne, die als Vorschläge dem eigentlichen Ton vorhergehen; wie

Der Takt selbst hat auch seine besondere Zeichen: so bedeutet das Anfangs des Systems stehende Zeichen C den gemeinen geraden, oder vierviertel Takt; ₵ den Allabreve Takt. Die übrigen Taktarten

werden durch Zahlen, die hinter die Vorzeichnung gesezt werden, angezeiget; als $\frac{2}{2}$ $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$ und so fort. Die untere Zahl zeiget die Gattung der dem Stük gewöhnlichen Noten an, ob es Halbe, Viertel, oder Achtel seyen, die obere aber weiset, wie viel solcher Noten auf einen ganzen Takt gehen. Die langsamere, oder geschwindere Bewegung aber wird durch übergeschriebene Worte angezeiget. (*) Endlich werden auch fast alle Manieren, wodurch der Vortrag ziehrlicher oder nachdrüklicher wird; die Triller, Mordenten, Doppelschläge, das Schleifen, oder Stoßen der Töne und dergleichen, jede durch ihr besonderes Zeichen ausgedrükt.

(*) S. Bewegung.

Hieraus ist klar, daß die izt üblichen Noten überaus bequäm sind, jedes Tonstük beynahe nach seiner ganzen Beschaffenheit auszudrüken, so daß vielleicht auch künftig wenig daran wird verbessert oder vollständiger gemacht werden können. Rousseau findet zwar die ganze Methode zu notiren, zu weitläuftig, und schlägt eine andere in der That kürzere Art vor. Aber sie hat bey ihrer Kürze die Unvollkommenheit, daß sie bey weitem nicht so deutlich in die Augen fällt, als die gebräuchliche, und daß sie, besonders wo mehrere Stimmen über einander geschrieben werden, eine stärkere Anstrengung der Augen erfoderte. Er hat sie an dem oben angezogenen Orte ausführlich beschrieben.

Es bleibet freylich sowol über das genaueste Maaß der Bewegung, als über andere zum Vortrag nothwendige Stüke, noch manches übrig, das weder durch diese noch andere Noten angezeiget werden kann, sondern blos von dem Geschmak und der Kenntnis der Sänger und Spiehler abhängt. Und wenn auch jede Kleinigkeit noch so bestimmt könnte in Noten angezeiget werden, so würde doch ohne guten Geschmak und große Kenntnis kein Stük vollkommen vorgetragen werden.

Nothwendig.

(Schöne Künste.)

In jedem Werke das in bestimmter Absicht unternommen, und mit Ueberlegung verfertiget worden, sind einige Theile nothwendig, weil ohne sie der Zwek desselben nicht erreicht werden, und das Werk das nicht seyn würde, was es seyn soll; andre Theile aber sind blos zufällig, und bestimmen entweder die besondere Art, wie der Zwek erreicht wird, oder sie bewürken einige Nebeneigenschaften desselben. Bey einer Uhr ist alles, was die Richtigkeit des Ganges befördert, nothwendig; aber die besondere Anordnung der Theile, die Form, die Größe, die Ziehrlichkeit der Uhr, und andere Dinge, sind zufällig.

Die Werke des Geschmaks sind in ihrem Ursprunge betrachtet, ofte mehr Aeusserungen der unüberlegten Empfindung, der Begeisterung, oder der Laune als der Ueberlegung; der Künstler wird lebhaft von einem Gegenstand gerühret; seine ganze Seele wird davon entflammet, er fühlet sich so voll von Empfindungen und Betrachtungen, daß er durch Gesang, Tanz, Rede, oder durch andere Mittel die Fülle seiner Empfindungen an den Tag leget. Dabey scheinet also keine Wahl, kein Nachdenken über das, was nothwendig, oder zufällig ist, statt zu haben.

Aber in so fern die Werke des Geschmaks nicht blos natürliche Aeußerungen, sondern Werke der Kunst sind, hat allerdings Ueberlegung dabey statt; und schon der Name der schönen Künste zeiget an, daß man ihre Werke nicht bloß für Würkungen des Naturells, nicht für bloße Ergießungen des empfindungsvollen Herzens halte, ob sie es gleich in ihrem Ursprung sind, und zum Theil auch in ihrer Verfeinerung noch seyn müssen. Die Werke der bloßen Empfindung werden nicht eher für Werke der schönen Kunst gehalten, als nachdem das was die Empfindung eingiebt, durch die Ueberlegung auf einem Zwek gerichtet, und unter den Dingen, die Empfindung und Phantasie an die Hand gegeben haben, eine Wahl getroffen worden.

Darum hat auch jedes Werk der schönen Künste wesentliche oder nothwendige, und auch zufällige Theile. Von jenen hängt eigentlich die Vollkommenheit ab, von diesen die Schönheit, Annehmlichkeit, und andere mehr oder weniger wichtige Eigenschaften desselben. Deswegen muß der vollkommene Künstler ein Mann von Verstand und Ueberlegung seyn, der das Nothwendige seines Werks durch ein richtiges Urtheil erkennet. Wo etwas von dem Nothwendigen fehlet, da ist das Werk im Ganzen mangelhaft, wie schön oder angenehm es auch sonst im übrigen seyn mag: es gleichet einer Uhr, die bey aller Zierlichkeit unrichtig geht. Je mehr gute Nebendinge zusammenkommen, um ein Werk, dem es am Wesentlichen fehlet, angenehm zu machen, je mehr ist der Mangel des Nothwendigen zu bedauren.

Bey Erfindung und Anordnung der Theile muß der Künstler genau das Nothwendige von dem Zufälligen unterscheiden. Auf jenes muß er zuerst sehen, und wenn er alles gethan hat, was dazu gehöret; denn kann er auf das Zufällige denken. So verfuhr Raphael bey Erfindung und Anordnung seiner Gemähl̈de, wie wir anderswo durch das, was Mengs von ihm angemerkt, gezeiget haben. (†) Wir haben schon anderswo angemerkt, daß die Erfindung auch in Werken des Geschmaks durch Erkenntnis der Mittel, die zum vorgesezten Zwek führen, bewürkt werde, und daß dieses allemal ein Werk des Verstandes sey. Die reichste und lebhafteste Einbildungskraft allein, reicht zum vollkommenen Künstler nicht hin; denn das Nothwendige wird nur vom Verstand erkennt. Bey dem Ueberflus an Schönheit, die von der Phantasie und der Empfindung abhangen, kann ein Werk, bey dem das Nothwendige nicht genugsam überlegt worden, sehr große Fehler haben. Alsdenn gleicht es schönen Trümmern, wo man einzele Theile von fürtreflicher Schönheit antrift, von denen man aber nicht recht weiß, wozu sie gedient haben.

Man hat aber nicht nur bey der Erfindung der Theile des Werks, sondern auch bey Darstellung, oder dem Ausdruk, und der Bearbeitung desselben, das Nothwendige vor Augen zu haben. Der Redner muß dieses zuerst thun, indem er die Gedanken erfindet, und ordnet, die zum Zwek führen; hernach muß er auch wieder so verfahren, wenn er auf den Ausdruk denkt, wobey der genaue und bestimmte Sinn das Nothwendige, der Wolklang und andere Schönheiten das Zufällige sind. Auch so gar in Nebensachen ist immer etwas das nothwendig, und etwas das zufällig ist; weil auch die Nebensachen einen Zwek haben. Darum ist kein Theil des Werks, der nicht den Einflus der Beurtheilnng nöthig hätte. Der Künstler und der Kunstrichter müssen beyde, jener bey der Ausarbeitung, dieser bey Beurtheilung des Werks über jeden einzelen Theil die Frag aufwerfen, warum, oder zu welchem End er da ist, und daraus das Nothwendige desselben beurtheilen. Dieses wird gar ofte versäumt, und daher entstehen gar viel Unschiklichkeiten in den Werken der Kunst, und Unrichtigkeiten in Beurtheilung derselben. Es kann nicht zu ofte wiederholt werden, daß Künstler und Kunstrichter sich dadurch am besten zu ihrem Berufe vorbereiten, daß sie mit gleichem Fleiße sich im strengen methodischen Denken, und im richtigen und feinen Empfindungen durch fleißige Uebung festsezen.

Numerus.
(Beredsamkeit.)

Weil dieses Wort schon vielfältig von deutschen Kunstrichtern gebraucht worden, und wir kein anderes gleichbedeutendes haben, so wollen wir es beybehalten, um einen gewissen Wolklang der ungebundenen Rede damit auszudrüken, den Cicero und Quintilian mit diesem Worte benennt haben. Es ist schweer einen ganz bestimmten Begriff davon zu geben. Ueberhaupt verstehet man dadurch den Wolklang einzeler Säze und ganzer Perioden der ungebundenen Rede. Zwar schreibet man auch der gebundenen Rede einen Numerus zu, und unterscheidet beyde durch die Beywörter oratorius und poeticus; aber es scheinet, daß unsre Kunstrichter den poetischen Numerus zu dem rechnen, was sie unter dem Worte **Wolklang** verstehen, und hingegen den Wolklang der ungebundenen Rede durch das Wort **Numerus** ausdrüken. Wie dem sey, so ist das Wort hier blos in dieser Bedeutung zu verstehen.

Wenn man bey der Rede keinen andern Zwek hat, als verständlich zu seyn, so kommt der Wolklang der Säze gar nicht in Betrachtung; es ist schon genug, wenn sie fließend, wenn nichts holpriges, und die Aussprach hinderndes, darin ist, und wenn die Perioden nicht verworren, und nicht gar zu lang sind. Cicero verbietet so gar in der ganz einfachen Schreibart, die er genus subtile nennt, den gesuchten Wolklang. (††) In der That ist er in dem einfachesten lehrenden und erzählenden Vortrag, in der Unterredung, in den Scenen des Drama, die den Ton der Unterredung haben müssen, nicht nur überflüßig, sondern könnte da dem natürlichen Ton, der darin vorzüglich herrschen muß, hinderlich seyn. So bald aber die Absicht hinzukommt, daß der Zuhörer die Rede leicht im Gedächtnis behalten, oder daß schon der bloße Klang derselben seine Aufmerksamkeit reizen, oder dem Gehör angenehm seyn soll;

(†) S. Anordnung. S. 63. auch Gemähld S. 450.

(††) Sunt quidam oratori numeri observandi, ratione aliqua; sed in alio genere orationis; in hoc (subtili genere) *omnino relinquendi.* In Orat.

soll; da entsteht die Nothwendigkeit des Numerus. Wir wollen ihn erst in einzelen Säzen, hernach in Perioden, zulezt in der Folge derselben betrachten.

Die nähere Betrachtung der verschiedenen Arten des Numerus, wird durch eine Anmerkung des Cicero erleichtert, nach welcher die Wörter, als die Materie der Rede, der Numerus aber, als die Form derselben anzusehen ist. In verbis inest quasi materia quædam, in numero autem expolitio. Der einfacheste und kunstloseste Numerus wird demnach dieser seyn, da die Worte, die nichts, als das Nothwendige ausdrüken, in die einfacheste, jedoch leichtfließende Form, geordnet sind. Dieser Saz: *Ich hab es gesagt, daß es so gehen würde*, ist ein Beyspiel des einfachesten Numerus. Jedes Wort darin ist nothwendig, und die Stellung der Worte ist so, daß der Saz leicht, und mit einer gefälligen, der Sach angemessenen Hebung und Sinkung der Stimme kann ausgesprochen werden; wollte man ihn so abändern: *daß es so gehen würde, das hab ich schon vorher gesagt*; so würde man ihm den Numerus benehmen.

Diese Gattung des Numerus, die einfacheste von allen, macht noch nicht die Art des Vortrages aus, die Cicero numerosam orationem nennt. Ein solcher Saz ist in der Rede, was ein zum täglichen Gebrauch dienendes Instrument, z. B. ein Messer, das ohne irgend einen unwesentlichen Theil, zum Gebrauch vollkommen eingerichtet, zur größten Bequämlichkeit geformt, sehr sauber und fleißig ausgearbeitet ist. Es thut nicht nur die Dienste, die es thun soll; sondern thut sie leicht, läßt sich aufs bequämste fassen, und gefällt bey seiner Einfalt durch den genauen Fleis der Ausarbeitung; es ist vollkommen, aber noch nicht schön.

Zunächst an diesen gränzet der Numerus, der neben den erwähnten Eigenschaften noch das Gefällige hat, daß aus Gleichheit, oder aus dem Gegensaz einzeler Theile, einige Annehmlichkeit bekommt. Diesen Numerus zählt Cicero auch noch unter die kunstlosen. Nam paria paribus adjuncta, et similiter definita, itemque contrariis relata contraria, sua sponte cadunt plerumque numerosa. Er führet davon folgendes Beyspiel aus einer seiner eigenen Reden an. Est enim non *scripta* lex, sed *nata*, quam non *didicimus*, sed *accepimus* u. s. f. Insgemein trift man ihn bey alten Sprüchwörtern an — **Wie gewonnen, so zerronnen**, und dergleichen. Dieser unterscheidet sich von dem vorhergehenden dadurch, daß er bey der höchst einfachen Form schon symmetrische Theile hat.

Hierauf folget der Numerus, der aus einer wolfließenden und wolklingenden Vereinigung mehrer Säze in eine Periode entsteht. Er ist in Absicht auf die Periode die das Ganze, wozu die einzeln Säze als Theile gehören, ausmacht, was die **Eurythmie** oder das Ebenmaaß in Absicht auf sichtbare Formen ist. Cicero sagt ausdrüklich, dieser Numerus sey das, was die Griechen **Rhythmus** nennen. Hieraus läßt sich überhaupt begreifen, daß die numerose Periode aus mehrern kleinen Säzen, oder Einschnitten bestehe, die sowol in der Länge, als an Sylbenfüßen verschieden, aber so gut mit einander verbunden sind, daß das Gehör alle zusammen, als ein einziges, wolklingendes, und auch an Ton dem Charakter des Inhalts wol angemessenes Ganzes vernehme. Kein Glied muß so abgelößt seyn, daß das Gehör, wenn man auch den Sinn der Worte nicht verstünde, am Ende desselben befriediget sey; es muß einen kleinen Ruhepunkt fühlen, aber so, daß es nothwendig die Folge noch andrer Glieder erwartet, und nur am Ende der Periode würklich anhaltende Ruh empfindet. Bestehet die Periode aus viel kleinern Gliedern, so müssen diese wieder in grössere Abschnitte verbunden seyn, damit die ganze Periode nicht nach den einzelen Gliedern, sondern nach den wenigen grössern Abschnitten ins Gehör falle. Anfang und Ende der Periode, müssen durch schiklichen Klang bezeichnet, und die Theile nach guten Verhältnissen gegen einander gestellt werden.

Durch diese Mittel bekommt die Periode das Ebenmaaß der Form, gerad auf die Art, wie sichtbare Gegenstände durch das Verhältnis der kleinern und grössern Theile, und durch die Gruppirung derselben. (†) Wie aber zur Schönheit der sichtbaren Formen nicht blos **Eurythmie**, sondern auch ein mit dem Innern, oder dem Geist der Sach übereinstimmender Charakter erfodert wird; so muß auch die Periode dem Klange nach mit dem Sinn der Worte und der Säze genau übereinstimmen. Zu diesem Charakter tragen der mehr oder weniger volle

(†) Man sehe zu mehren Erläuterung die Artikel **Einschnitt, Ebenmaaß, Glied, Gruppe.**

volle Laut der Wörter, die Bewegung, oder das Schnelle und Langsame, und das Steigen oder Fallen der Stimme, jedes das Seinige bey. Bey derselben Anzahl, Größe und demselben Verhältnis der Glieder und Einschnitte, kann die Periode sanft fließen, oder schnell fortrauschen; allmählig im Ton steigen, oder fallen; und überhaupt jeden sittlichen und leidenschaftlichen Ton und Charakter annehmen, der durch Klang und Bewegung kann ausgedrükt werden. Ist der Inhalt ruhig, so muß es auch der Fluß der Periode seyn; ist jener zärtlich, oder heftig, so ist es auch dieser.

Dieses sind also die verschiedenen Mittel, wodurch der künstliche und volle Numerus einer Periode kann erhalten werden. Regeln, nach denen der Redner in besondern Fällen von diesen Mittel den besten Gebrauch machen könnte, lassen sich nicht geben; sein Gefühl muß ihm das, was sich schiket, an die Hand geben. Deshalb aber war es keinesweges unnöthig, oder überflüßig diese Mittel, von deren gutem Gebrauch der Numerus abhängt, dem Redner deutlich vor Augen zu legen; denn wenn er sie nicht im Gesichte hat, so fällt ihm auch ofte ihr Gebrauch nicht ein. Es verhält sich damit, wie mit den Werkzeugen, die zu vollkommener Verfertigung und Ausarbeitung eines Werks der mechanischen Kunst dienen. Der Arbeiter muß sie kennen, und vor sich sehen, weil ihn dieses auf ihren Gebrauch führet. Wer ein Werk der mechanischen Kunst, nach allen seinen Theilen beschreibt, hernach aber die zu vollkommener Verfertigung und Ausarbeitung jedes Theiles nöthigen Werkzeuge kennbar macht, der hat alles gethan, was er thun konnte, um den Arbeiter, der das Genie seiner Kunst besizet, zu leiten.

Es kann gar wol geschehen, daß dem Redner in dem Feuer der Begeisterung, ohne daß er daran denkt, eine Periode von dem vollkommensten Numerus aus der Feder fließt; aber noch öfter wird es geschehen, daß sie unvollkommen ist, und erst durch Bearbeitung ihre wahre Schönheit bekommt. Zu dieser Bearbeitung aber wird Ueberlegung alles dessen, was zur Vollkommenheit des Numerus dienet, nothwendig. Es ist nicht genug, daß man empfinde, der Periode fehle noch etwas zum Numerus; man muß bestimmt wissen, was ihr fehlet, und wie es ihr zu geben ist. Man würde dem Redner einen schlechten Rath geben, wenn man ihm sagte, daß er im Feuer der Arbeit auf jede Kleinigkeit des Numerus acht haben soll; aber eben so schlecht würd es seyn, ihm die Aufmerksamkeit auf diese Sachen überall abzurathen. Bey der Ausarbeitung muß er allerdings Sorgfalt und Fleis auf den Numerus wenden; weil in der ersten Zusammensezung, da der Geist und das Herz allein mit der Materie beschäftiget sind, gewiß viel dagegen gefehlt, wenigstens viel versäumt worden, das mit einiger Aufmerksamkeit kann verbessert, oder ersezt werden.

Was wir von dem Numerus einzeler Perioden hier anmerken, läßt sich auf die Folge derselben anwenden. Denn es giebt auch einen Numerus, ein gefälliges Ebenmaaß, das aus dem Zusammenhang vieler Perioden entsteht; erst alsdenn, wenn auch dieses Ebenmaaß in allen Haupttheilen der Rede, folglich zulezt in dem Ganzen derselben beobachtet worden, ist sie das, was Cicero numerosam et aptam orationem nennt. Denn auch Herodotus, von dem alle Alten sagen, daß er den Numerus nicht gekennt habe, hat ihn doch hier und da in einzelen Stellen getroffen. Dem Redner könnte die Einrichtung eines vollkommenen Tonstüks zum besten Beyspiele einer Rede dienen, um ihr sowol in einzeln Theilen, als im Ganzen einen guten Numerus zu geben. Das ganze Tonstük besteht aus wenig Haupttheilen, oder Hauptabschnitten, die in Ansehung der Länge ein gutes Verhältnis unter sich haben. Jeder Haupttheil besteht aus etlichen Abschnitten, deren einige mehr, andre weniger Takte begreifen, ebenfalls in guten Verhältnissen der Länge oder Größe; die Abschnitte bestehen aus kleinen Einschnitten, bald von zwey, bald von drey oder vier Takten. Dieses dienet zum Muster des Ebenmaaßes. Denn herrscht im Ganzen nur ein Hauptton, der gleich von Anfange dem Gehör wol eingepräget wird. Jeder Haupttheil hat wieder seinen besondern Ton, der aber gegen den Hauptton nicht zu stark abstechen muß: in kleinern Abschnitten geht auch dieser, aber nur auf kurze Zeit, in andere Töne, davon die, welche sich vom Hauptton am meisten entfernen, nur kurz und vorübergehend vorkommen, so daß bey dieser Mannigfaltigkeit der Töne, der Hauptton doch immer herrschend bleibt. Die Haupttheile endigen sich durch vollkommene Cadenzen. Die Abschnitte mit Cadenzen, die das Gehör nicht so völlig beruhigen; die Einschnitte mit noch unvollkommneren,

oder weniger merklichen Cadenzen. Man hat nirgend mehr über den Numerus raffinirt, als in der Musik. Darum würde dem Redner die genaue Kenntniß der besten Einrichtung eines Tonstüks, die Beobachtung desselben sehr erleichtern.

Isokrates wird für den ersten gehalten, der seine Reden in Absicht auf den Numerus gut bearbeitet hat. (†) Aber Gorgias, der älter, als jener war, beobachtet auch schon einen Numerus, nämlich den einfachen und kunstlosen, von dem wir oben gesprochen haben. Cicero scheinet diesen Punkt der Kunst aufs Höchste getrieben zu haben, und in seinen Reden findet man die vollkommensten Beyspiehle davon. Viel besondere und feine Bemerkungen über diese Materie findet man auch in Ramlers Uebersezung des Batteux, die hier nicht dürfen wiederholt werden, da sich das Werk in den Händen aller Kenner und Liebhaber der Poesie und Beredsamkeit befindet.

(†) Qui Isocratem maxime mirantur hoc in ejus summis laudibus ferunt, quod verbis solutis numeros primus adjunxerit.



O.

Obersaum.

(Baukunst.)

Ist das oberste End des Säulenstamms, welches einer auf der Säule liegenden Platte, die etwas über den Stamm herausläuft, gleichet. Damit er aber nicht für einen vom Stamm abgesonderten Theil gehalten werde, schließt er sich vermittelst des Ablaufs an ihn an, wie aus der im Artikel Ablauf stehenden Figur zu sehen ist. Die Höhe des Obersaumes wird in allen Ordnungen von zwey Minuten und seine Auslaufung 27 bis $27\frac{1}{2}$ Minuten genommen.

Obligat.

(Musik.)

Vom italiänischen Obligato. Man nennt in gewissen mehrstimmigen Tonstüken, die Stimmen obligat, welche mit der Hauptstimme so verbunden sind, daß sie einen Theil des Gesanges, oder der Melodie führen, und nicht blos, wie die zur Ausfüllung dienenden Mittelstimmen, die nothwendigen zur vollen Harmonie gehörigen Töne spiehlen. Die Mittelstimmen welche blos der Harmonie halber da sind, können weggelassen werden, ohne daß das Stük dadurch verstümmelt, oder verdorben werde; sie können einigermaaßen durch den Generalbaß ersezt werden. Aber wenn man eine obligate Stimme wegließe, würde man das Stük eben so verstümmeln, als wenn man hier und da einige Takte aus der Hauptstimme übergienge.

Ochsenaugen.

(Baukunst.)

Ovale Oefnungen oder kleine Fenster, die bisweilen in großen Gebäuden in dem Fries, oder auch über große Hauptfenster zu Erleuchtung der Zwischengeschoße, oder so genannten Entresols angebracht werden. Wo dergleichen Zwischengeschosse nicht sind, fallen auch die Ochsenaugen, die sonst zu keiner der fünf Ordnungen gehören, weg. In Pallästen, wo die Entresols am nöthigsten sind, ist man ofte genöthiget, die Ochsenaugen über die Fenster eines Hauptgeschosses anzubringen. Damit sie aber da keinen Uebelstand machen, werden sie mit den Verziehrungen der Fenster auf eine geschikte Weise verbunden. Am Fries stehen sie ganz natürlich, weil sie da die Stellen der Metopen, die ihrem Ursprunge nach offen seyn sollten, vertreten. (*)

(*) S. Metopen.

Octave.

(Musik.)

Ein Hauptintervall, welches die vollkommenste Harmonie mit dem Grundtone hat. Nämlich der Ton, den eine Sayte oder Pfeiffe angiebet, wenn man sie um die Hälfte kürzer gemacht hat, wird die Octave dessen, den die ganze Sayte oder Pfeiffe angiebt, genennet. (*) Die Sayte, welche die Octave einer andern angiebt, macht zwey Schwingungen, in der Zeit, da die Sayte des Grundtones eine macht. Man kann also sagen, die Octave sey zweymal höher, als ihr Grundton. Sie hat den Namen daher bekommen, daß sie in dem diatonischen System die achte Sayte vom Grundton ist. Also kommt auf der achten diatonischen Sayte, der Ton der ersten, oder untersten, noch einmal so hoch wieder. Eben so wiederholt die neunte Sayte den zweyten Ton, oder die Secunde, die Zehnte, den dritten Ton, oder die Terz u. s. f. Deswegen kann man sagen, daß alle Töne des Systems in dem Bezirk der Octave enthalten seyen; weil hernach dieselben Töne in den folgenden Octaven zweymal, viermal, achtmal u. s. f. erhöhet, wieder kommen. Also hat unser diatonisches System nicht mehr, als sieben verschiedene Töne, oder Intervalle, welche aber durch den ganzen Umfang der vernehmlichen Töne, um zwey oder mehrmal erhöhet wieder kommen. Darum nannten die Griechen die Octave Diapason (δια πασων), das ist das Intervall das alle Sayten des Systems in sich begreift. Und daraus läßt sich auch verstehen, was der Ausdruk sagen will, der Umfang aller vernehmlichen Töne, sey von acht Octaven. (*)

(*) S. Klang.

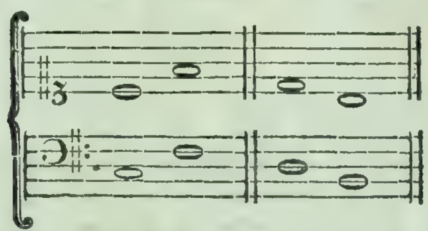
(*) S. Umfang.

Das Wort Octave hat also einen doppelten Sinn; bisweilen bedeutet es den ganzen Raum des Systems, in so fern alle Töne darin enthalten sind, keiner aber erhöht wiederholt wird. Diesen

sen Sinn hat es in der so eben angeführten Redensart; auch wenn man von einem Clavier sagte, es habe einen Umfang von fünf Octaven: denn bedeutet das Wort auch das Intervall, dessen Beschaffenheit vorher beschrieben worden. Bey dieser Bedeutung ist zu merken, daß nicht nur die achte diatonische Sayte eines Tones, die seine eigentliche Octave ist, sondern auch die funfzehnte, oder die Octave jener Octave, ingleichen alle folgenden, acht, sechszehn und 32 mal höhere Töne, den Namen der Octave des Grundtones behalten; weil alle auf dieselbe vollkommene Weise mit dem Grundton harmoniren.

Die Octave, als Intervall betrachtet, hat von allen Intervallen die vollkommenste Harmonie; aber eben darum hat sie auch den wenigsten harmonischen Reiz. Der Grundton blos mit seiner Octav angeschlagen, reizet das Gehör wenig mehr, als wenn er ganz allein gehört worden wäre. Angenehmer ist es, wenn er von seiner Quinte oder von seiner Terz begleitet wird; weil man in diesen beyden Fällen die beyden Töne besser unterscheidet, und dennoch eine gute Uebereinstimmung derselben empfindet. Deswegen sagen die Tonsezer, die Octave klinge leer, und verbiethen sie, wo nur eine Hauptstimme ist, anders zu sezen, als im Anfang, oder bey einem Schluß. Eben darum wird sie auch in dem begleitenden Generalbaß ofte weggelassen, und dafür die Terz, oder die Sexte verdoppelt; weil dadurch die Harmonie reicher wird.

Daher kommt es auch, daß zwey Octaven nach einander, auf oder absteigend, z. E. also



gegen andere consonirende Intervalle sehr matt klingen, und in dem Saz scharf verboten werden. Hingegen thut auch eine ganze Reyhe solcher Octaven bey ausserordentlichen Gelegenheiten, da der Ausdruk etwas fürchterliches erfodert, sehr gute Würkung, wie man in dem Graunischen fürtreflichen Chor Mora &c. aus der Oper Iphigenie, sehen kann. Das reine Verhältnis der Octave gegen den Grundton ist $\frac{1}{2}$, oder $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$ u. s. f. und an diesem Verhältnis darf nichts fehlen, sonst wird sie unerträglich. Daher hat die Octave von allen Intervallen dieses eigen, daß sie nicht anders, als rein erscheinen dárf.

Ode.

(Dichtkunst.)

Das kleine lyrische Gedicht, dem die Alten diesen Namen gegeben haben, erscheinet in so mancherley Gestalt, und nihmt so vielerley Charaktere und Formen an, daß es unmöglich scheinet, einen Begriff festzusezen, der jeder Ode zukomme, und sie zugleich von jeder andern Gattung abzeichne. Von der Eiche bis zum Rosenstrauch sind kaum so viel Gattungen von Bäumen, als Arten dieses Gedichtes von der hohen pindarischen Ode bis auf die scherzhafte, niedliche Ode des Anakreons. Es scheinet daß die Griechen den Charakter dieser Dichtungsart mehr durch die äußerliche Form und die Versart, als durch innerliche Kennzeichen bestimmt haben. Die neuern Kunstrichter geben Erklärungen davon, und bestimmen ihren innern Charakter; aber wenn man sich genau daran halten wollte, so müßte man manche pindarische und horazische Ode von dieser Gattung ausschließen.

Nur darin kommen alle Kunstrichter mit einander überein, daß die Oden die höchste Dichtungsart ausmachen; daß sie das Eigenthümliche des Gedichts in einem höhern Grad zeigen, und mehr Gedicht sind, als irgend eine andere Gattung. Was den Dichter von andern Menschen unterscheidet, und ihn eigentlich zum Dichter macht, findet sich bey dem Odendichter in einem höhern Grad, als bey irgend einem andern. Dieses ist nicht so zu verstehen, als ob zu jeder Ode mehr poetisches Genie erfodert werde, als zu jedem andern Gedicht; daß Anakreon ein grösserer Dichter sey, als Homer: sondern so, daß die Art, wie der Odendichter in jedem besondern Falle seine Gedanken und seine Empfindung äußert, mehr poetisches an sich habe, als wenn derselbe Gedanken, dieselbe Empfindung in dem Ton und in der Art des epischen, oder eines andern Dichters, wär an den Tag gelegt worden. Was er sagt, das sagt er in einem poetischern Ton, in lebhaftern Bildern, in ungewöhnlicherer Wendung, mit lebhafterer Empfindung, als ein andrer Dichter. Mit einem Wort, er entfernet sich in allen Stüken weiter von der gemeinen Art zu sprechen, als jeder andre Dichter. Dieses ist sein wahrer Charakter.

Deswegen aber ist nicht jede Ode erhaben, oder hinreißend; aber jede ist in ihrer Art, nach Maaßgebung dessen, was sie ausdrükt, höchst poetisch; ihr Ausdruk, oder ihre Wendung, hat allemal, wenn auch der Inhalt noch so klein, noch so gering ist, etwas Außerordentliches, das den Zuhörer überrascht, mehr oder weniger in Verwunderung sezet, oder doch sehr einnihmt. Um dieses zu fühlen, lese man die zwanzigste Ode des ersten Buchs vom Horaz. Mecänas bat sich selbst bey dem Dichter zu Gaste; in der gemeinen Sprache würde dieser ihm geantwortet haben: du kannst kommen, wenn du mit schlechterm Wein, als dessen du gewohnt bist, vorlieb nehmen willst. Ein Dichter, der sich nicht bis zum Ton der Ode heben kann, würde dieses etwas feiner und wiziger sagen: Horaz aber giebt dem Gedanken eine Wendung, wodurch er den empfindungsvollen sapphischen Ton verträgt: und indem er ihn in einer hohen poetischen Laune vorträgt, wird er zur Ode.

Es ist also nicht die Größe des Gegenstandes der besungen wird, nicht die Wichtigkeit des Stoffs, darin man den Charakter dieses Gedichtes zu suchen hat; es erhält ihn allein von dem besondern und höchstlebhaften Genie des Dichters, der auch eine gemeine Sache in einen Lichte sieht, darin sie die Phantasie und die Empfindung reizet. So leicht es ist das Charakteristische dieser Dichtungsart bey jeder guten Ode zu empfinden, so schweer ist es, dasselbe durch umständliche Beschreibung zu entwikeln.

Da sie die Frucht des höchsten Feuers der Begeisterung, oder wenigstens des lebhaftesten Anfalls der poetischen Laune ist; so kann sie keine beträchtliche Länge haben. Denn dieser Gemüthszustand kann seiner Natur nach nicht lange dauren. Und da man in einem solchen Zustande alles übersieht, was nicht sehr lebhaft rühret, so sind in der Ode Gedanken, Empfindungen, Bilder, jeder Ausdruk entweder erhaben, hyperbolisch, stark, und von lebhaftem Schwung, oder von besonderer Annehmlichkeit; alles Bedächtliche und Gesuchte fällt da nothwendig weg. Darum ist auch die Ordnung der Gedanken darin zwar höchst natürlich für diesen ausserordentlichen Zustand des Gemüthes, darin man nichts sucht, aber einen Reichthum lebhafter Vorstellungen von selbst, von der Natur angebothen, findet; man empfindet, wie ein Gedanken aus dem andern entstanden ist, nicht durch methodisches Nachdenken, sondern der Lebhaftigkeit der Phantasie und des Wizes gemäß. Es ist darin nicht die nothwendige Ordnung, wie in den Gedanken, den ein zergliedernder, oder zusammensezender Verstand entwikelt, aber eine den Gesezen der Einbildungskraft, und der Empfindung gemäße, nach welcher der poetische Taumel des Dichters, insgemein sich auf eine unerwartete Weise endiget, und in dem Zuhörer Ueberraschung, oder sanftes Vergnügen zurükläßt. Dadurch wird jede Ode eine wahrhafte und sehr merkwürdige Schilderung des innern Zustandes, worin ein Dichter von vorzüglichem Genie, durch eine besondere Veranlassung auf eine kurze Zeit ist gesezt worden. Man wird von diesem sonderbaren Gedicht einen ziemlich bestimmten Begriff haben, wenn man sich dasselbe als eine erweiterte, und nach Maaßgebung der Materie mit den kräftigsten, schönsten, oder lieblichsten Farben der Dichtkunst ausgeschmükte Ausrufung vorstellt.

Wir müssen aber nicht vergessen, auch eine ganz eigene Versart mit zu dem Charakter der Ode zu rechnen. Man kann leicht erachten, daß ein so außerordentlicher Zustand, wie der ist, da man vor Fülle der Empfindung singt und springet, (dies ist würklich der natürliche Zustand, der die Ode hervorgebracht hat) auch einen außerordentlichen Ton und Klang verursachen werde. Der Dichter nihmt da Bewegung, Wolklang und Rhythmus, als bewährte Mittel die Empfindung zu unterhalten, und zu stärken, zu Hülfe. (*) Ich habe anderswo eine Beobachtung angeführt, welche beweiset, wie viel Kraft das Melodische des Sylbenmaaß habe, um den Dichter in seiner Laune zu unterhalten. (*) In der Gemüthslage, worin der Odendichter sich befindet, spricht man gerne in kurzen, sehr klangreichen Säzen, die bald länger, bald kürzer sind, nach Maaßgebung der Empfindung, die man äußert.

(*) S. Melodie, Takt, Rhythmus.

(*) S. die Vorrede zu der ersten Sammlung der Gedichte der Frau Karschin.

Daher ist zu vermuthen, daß jede würkliche Ode, sie sey hebräischen, griechischen, oder celtischen Ursprunges, in dem Klange mehr Musik verrathen wird, als jede andere Dichtungsart. Dieses liegt in der Natur. Als man nachher, die von der Natur erzeugten Oden zum Werk der Kunst machte, dachte man vielfältig über das Sylbenmaaß nach, und das feine Ohr der griechischen Dichter fand mancherley Gattungen desselben. (*) Die Anordnung der Verse in Strophen, die nach einem Muster

(*) S. Sylbenmaaß, Versart

ster wiederholt werden, scheinet blos zufällig zu seyn, ob sie gleich izt beynahe zum Gesez geworden.

Dieses scheinet also der allgemeine Charakter aller Oden zu seyn.

In besondern Zügen aber herrscht eine unendliche Mannigfaltigkeit. In dem Ton ist sie entweder hoch, auch wol durchaus erhaben, oder sie ist blos ernsthaft und pathetisch, oder gar wol nur klein, launisch, oder lieblich. So viel Schattirungen des Tones von der durchdringenden Trompete und stürmenden Pauke, bis auf den sanften Ton der Flöte sind, so vielfältig kann der Ton seyn, in welchem der Odendichter singt: und in dem Ton ist die Ode bald durchaus gleich, bald steigend, bald fallend. Eben so mannigfaltig ist sie in dem Plan, oder der Ordnung der Gedanken. Bisweilen läßt sie uns den Dichter in lebhafter Empfindung sehen, deren Veranlassung wir nicht wissen, bis er ganz zulezt den Gegenstand kurz anzeiget, der ihn in diesen ausserordentlichen Zustand gesezt hat. So ist Klopstoks Ode an Bodmer. Der Dichter fängt ungemein feyerlich und pathetisch an:

> Der die Schikungen lenkt, heißet den frömmsten Wunsch
> Mancher Seeligkeit goldenes Bild
> Oft verwehen, und ruft da Labyrinth hervor,
> Wo ein Sterblicher gehen will.

In diesem Ton und in dieser Materie über die verborgenen Wege der Vorsicht fährt der Dichter bis gegen das Ende fort, ohne uns merken zu lassen, wodurch diese feyerlich ernsthafte Betrachtung veranlasset worden. Ganz am End entdeken wir sie, da der Dichter sie kurz anzeiget, und nun schweiget. Er kommt zulezt auf diese Betrachtung:

> Oft erfüllet er (Gott der das Schiksal geordnet) auch, was das erzitternde
> Volle Herz kaum zu wünschen wagt.
> Wie von Träumen erwacht, sehen wir denn unser Glück,
> Sehns mit Augen und glaubens kaum.

Und nun zeiget er uns erst die Veranlassung aller dieser Betrachtungen, indem er schließt:

> Dieses Glücke ward mir, als ich zum erstenmal
> Bodmers Armen entgegen kam.

Anderemale läßt der Dichter gleich anfangs den Gegenstand, der ihn belebt, sehen, verweilet sich kurz dabey, verliehrt ihn denn aus dem Gesicht, und hält sich bis ans Ende, mit Aeußerung der Empfindungen auf, die er in ihm veranlasset hat. Ein Beyspiel hievon giebt uns Horazens Ode auf den über die See fahrenden Virgil. Der Dichter zeiget uns gleich seinen Gegenstand, indem er mit dem Wunsch anfängt, daß das Schiff, dem die Hälfte seiner Seele anvertraut ist, glüklich fahren möge. Denn verläßt er diesen Gegenstand: die Sorge für seinen Freund führet ihn auf verdrießliche Betrachtungen über die Kühnheit der Menschen, die es zuerst gewagt haben, die See zu befahren; dann kommt er in dieser Laune auf noch allgemeinere Betrachtungen über die Verwegenheit der Menschen, die alles wagt, was sie nicht wagen sollte, bis er mit dem übertriebenen Gedanken schließt:

> Cœlum ipsum petimus ſtultitia; neque
> Per noſtrum patimur ſcelus
> Iracunda Iovem ponere fulmina

Hier ist also der Plan der angeführten Klopstokischen Ode gerad umgekehrt. Beyde zeigen uns den Gegenstand, der den Dichter ins Feuer gesezt nur einen Augenblik, und halten sich durch die ganze Ode bey der Würkung desselben auf ihr Gemüth auf.

Andremale füllt der Gegenstand allein den ganzen Gesang aus. So ist die zehnte Ode des Horaz im ersten Buch, ein Lobgesang auf den Mercurius, ohne die geringste Ausschweifung auf Nebensachen; der Dichter wendet sein Aug mit keinen einzigen Blik von seinem Gegenstand ab. Klopstoks Ode die beyden Musen, ist eine höchst poetische Beschreibung des Gegenstandes, ohne die geringste Ausschweiffung auf Nebensachen; und die meisten Oden des Anakreons sind liebliche Schilderungen eines Gegenstandes, den der Dichter nicht einen Augenblik verläßt.

In andern Oden wechseln Ursach und Würkungen wechselsweis ab. Der Dichter macht zwar öftere, aber kurze Ausschweifungen von seinem Gegenstand, kommt aber bald wieder auf ihn zurük. Oft aber sehen wir ihn in einem hohen poetischen Taumel, dessen Veranlassung wir kaum errathen, und unter dessen mannigfaltigen Wendungen wir kaum einen Zusammenhang erbliken. Ein Beyspiehl hiervon giebt uns Horazens vierte Ode im dritten Buch. Der Dichter fängt an die Calliope, die vornehmste der Musen, vom Himmel herunter zu rufen, und bittet sie irgend ein langes Lied, in welchem Ton es ihr gefallen

fallen möchte, zu singen: er läßt uns nicht merken, warum er diesen Wunsch äußert. Gleich dünkt ihn er höre den Gesang der Muse, die gekommen sey und nun in heiligen Haynen herumirre. Aber izt erzählt er uns, wie er in seiner Kindheit, als er in einer Wildnis herumschweiffend eingeschlafen, von wilden Tauben mit Laub bedekt worden, um vor Schlangen und wilden Thieren sicher zu liegen. Doch scheinet er uns merken zu lassen, daß er diese Wolthat den Musen, seinen Schuzgöttinnen zu danken habe. Denn fährt er voll Empfindung fort die Musen, für seine Beschüzerinnen zu erkennen, mit denen er bald auf einem, bald auf einem andern seiner Landgüter sicher herumirret. Ihnen verdankt ers, daß er weder in der Niederlage bey Philippi umgekommen, noch von dem umgestürzten Baum erschlagen worden. Darum will er, von ihnen begleitet, in die entferntesten fruchtbaresten Länder reisen, und sich unter die wildesten Völker wagen. Nun kommt er plözlich auf den Cäsar und sagt, daß er nach unzähligen vollbrachten Arbeiten des Krieges, da er izt die Ruhe sucht, sie im geheimen Umgange mit den Musen finde, rühmet sie, daß sie Lust daran haben, ihm gelinde Rathschläge einzuflößen. Denn kommt er auf den Krieg der Titanen, bey dem er sich lang aufhält, und scheinet uns lehren zu wollen, daß Jupiter von der Pallas unterstüzt, einen leichten Sieg über sie erhalten, obgleich eine fürchterliche Macht gegen ihn gestanden. Dieses leitet ihn auf die wichtige Bemerkung, daß Macht, ohne Ueberlegung unmächtig, hingegen mittelmäßige Stärke durch kluges Ueberlegen, den Seegen der Götter gewinne, und von großer Würkung sey. Denn lobt er auch von den Göttern, daß sie alle Macht, die auf Unrecht abziehlt, verabscheuhen, und erwähnet zur Bestätigung dieser Anmerkung die Strafen, die den hundertarmigen Gyges, oder Briaräus, den verwegenen Orion, den Typhöeus, den Tityus und den Pirithous betroffen. — Und damit ist die Ode zu Ende.

Hier kann man kaum errathen, was für ein Gegenstand, oder was für ein Gedanken den Dichter so lebhaft gerührt hat, daß er in einem so feurigen Ton, erst die Colliope vom Himmel ruft, denn so sehr gegen einander abstechende Vorstellungen in diesem Gesang vereiniget. Von den Auslegern des Horaz, sagt einer dieses, ein andrer etwas anderes, und einige getrauen sich gar nicht das Räthsel aufzulösen; so sehr verstekt ist ofte der Plan des Odendichters.

Weil es doch überhaupt einiges Licht über die Theorie der im Plan sehr verstekten Ode verbreiten kann, so will ich meine Gedanken über die Veranlassung und den Plan dieser Ode, hieher zu sezen wagen, den Baxter, wie höhnisch auch unser sonst fürtrefliche Geßner dabey lächelt, wie mich dünkt, wenigstens zur Hälfte errathen hat.

Cäsar hatte nun alle Vertheidiger der Freyheit und zulezt auch seine Mittyrannen überwunden, und war allein Herr über alles. Horaz mochte in einer vertraulichen Stunde mit einem Freund, vielleicht dem Mecänas, über die Lage der Sachen sich unterredet haben: dabey kann einem von ihnen der Gedanken aufgestoßen seyn, daß diese, auf so große Macht gegründete Herrschaft, vielleicht doch nicht sicher genug sey. Diese Vorstellung rührte den Dichter auf das lebhafteste, und dazu war freylich die Sache wichtig genug. Nun fällt ihm ein, wie dieser Herrschaft eine völlige Sicherheit zu verschaffen wäre. Cäsar müßte die Künste der Musen in Flor bringen, dabey sich durchaus einer gelinden Regierung befleißen, und alles mit großer, aber wahrhaftig weiser Ueberlegung veranstalten. Es sey nun, daß der Dichter seine Gedanken hierüber blos seinem Freund zu eröffnen, oder gar den Cäsar selbst errathen zu lassen, sich vorgesezt habe, so war allemal die Sache höchst bedenklich, und konnte weder allzudeutlich, noch geradezu gesagt werden. Darum nimmt der Dichter einen großen Umweg, und überläßt dem, für welchen die Ode geschrieben worden, zu errathen, was er damit habe sagen wollen.

Die feyerliche Anrufung der Colliope, ist schon zweydeutig: man konnte sie auslegen, daß der Dichter die Göttin um ihren Beystand für diesen Gesang anrufte; aber er meinte es so, sie soll kommen, um mit allen Reizungen ihrer Gesänge dem Cäsar beyzustehen, und durch Ermunterung vieler Dichter, seinen Zeiten Glanz und mannigfaltige Annehmlichkeit zu geben. Er sieht auch den Anfang dieser guten Zeit: aber er will nicht zu offenbar sprechen, er kommt plözlich auf sich selbst zurüke, ohne den Hauptgedanken fahren zu lassen, und erzählt, oder erdichtet, wie die Musen ihn, weil ein Dichter aus ihm werden sollte, beschüzt haben, und noch beschüzen. Dieses ist eine Art Allegorie, wodurch er zu verstehen giebt, daß der, der nichts gefährliches, nichts ge-

gewaltthätiges gegen andre im Sinne hat, sondern, wie ein unschuldiger Dichter, blos sich zu ergözen sucht, sonst keine Ansprüche macht, und jedem seine Art läßt, auch nie etwas zu befürchten habe. Dieses drükt er sehr poetisch aus, daß die Musen ihm sichern Schuz angedeyen lassen. Damit bestätiget er zwey Säze auf einmal; den, daß eine angenehme Regierung sicher sey, und den, daß der Regent wenigstens den Schein annehmen soll, als wenn er gegen Niemand etwas gewaltthätiges im Sinn habe. Nun kommt er wieder ganz natürlich und ohne Sprung, ob es gleich so scheinet, auf den Cäsar, der auch in diesem Fall sey, weil er sich auch mit den Musen beschäftiget, die ihm deswegen Mäßigung und Gelindigkeit einflößen. Nun giebt er einen noch offenbaren Wink, um durch eine neue Allegorie zu zeigen, wie es würklich leicht sey, mit Ueberlegung und Weißheit, selbst gegen die Auflehnung einer noch größern Macht sich in Sicherheit zu sezen, und allenfalls die Aufrührer, die insgemein sich ihrer Macht auf eine unbesonnene Weise bedienen, zu zähmen. Endlich giebt er noch eben so verdekt und allegorisch den Rath, durch eine gerechte und billige Staatsverwaltung, die Götter für die neue Regierung zu intereßiren, die alle auf Unrecht gehende Gewalt verabscheuhen und bestrafen.

Dieses ist überhaupt der Weg, den der Dichter gerne nihmt, um von sehr bedenklichen und gefährlichen Dingen mit Behutsamkeit zu sprechen, und darin gleichet er dem Solon, der sich närrisch anstellte, um dem atheniensischen Volk einen dem Staate nüzlichen Rath zu geben, den er ohne Lebensgefahr, geradezu nicht geben durfte.

Wir haben die verschiedenen Arten der Ode in Absicht auf den Ton und den Plan oder Schwung derselben betrachtet. Eben so ungleich ist sie sich selbst auch in Ansehung des Inhalts, oder der Materie, die sie bearbeitet. Sie hat überhaupt keinen ihr eigenen Stoff. Jeder gemeine, oder erhabene Gedanken, jeder Gegenstand von welcher Art er sey, kann Stoff zur Ode geben; es kommt dabey blos darauf an, mit welcher Lebhaftigkeit, in welcher wichtigen Wendung, und in welchem hellen Lichte der Dichter ihn gefaßt habe. Wer, wie Klopstok so feyerlich denkt, von Empfindung so ganz durchdrungen wird, oder eine so hochfliegende Phantasie hat, findet Stoff zur Ode, da, wo ein andrer kaum zu einiger Aufmerksamkeit gereizt wird. Wer, als ein Mann von so einzigem Genie würde einen Stoff, wie der in der Ode, Sponda, ich will nicht sagen in so hohem feyerlichen, sondern nur in irgend einem der Leyer, oder der Flöte anständigen Tone, haben besingen können? Der wahre Odendichter sieht einen Gegenstand, der mancherley liebliche Phantasien, oder auch wichtige Vorstellungen, oder starke Empfindung in ihm erwekt: tausend andere Menschen sehen denselben Gegenstand, mit eben der Klarheit, und denken nichts dabey. Des Dichters Kopf ist mit einer Menge merkwürdiger Vorstellungen angefüllt, die wie das Pulver sehr leichte Feuer fangen, und auch andere daneben liegende schnell entzünden.

Der gewöhnlichste Stoff der Ode, der auch Dichter von eben nicht ausserordentlichem Genie zum Singen erwekt, ist von leidenschaftlicher Art, und unter diesen sind die Freude, die Bewunderung, und die Liebe die gemeinesten. Die beyden erstern sind allen Ansehen nach die ältesten Veranlassungen der Ode, so wie sie es vermuthlich auch von Gesang und Tanz sind, die allem Ansehen nach ursprünglich mit der Ode verbunden gewesen. Der noch halb Wilde so wie der noch unmündige Mensch äußert diese Leidenschaften durch Hüpfen, Frohloken und Jauchzen. Ein feyerliches Trauren, das bey dem noch ganz natürlichen Menschen in Heulen und Wehklagen ausbricht, scheinet hienächst auch Oden veranlasset haben; durch Nachahmung solcher von der Natur selbst eingegeben Oden, ist der Stoff derselben mannigfaltiger worden.

Man kann überhaupt die Ode in Absicht auf ihre Materie in dreyerley Arten eintheilen. Einige sind betrachtend, und enthalten eine affektvolle Beschreibung oder Erzählung der Eigenschaften des Gegegenstandes der Ode; andre sind phantasiereich und legen uns lebhafte Schilderungen von einer feurigen Phantasie entworfen vor Augen; endlich ist eine dritte Art empfindungsvoll. Am öftersten aber ist dieser dreyfache Stoff in der Ode durchaus vermischt. Zu der ersten Art rechnen wir die Hymnen und Lobgesänge, wovon wir die ältesten Muster in den Büchern des Moses und in den hebräischen Psalmen antreffen. Auch Pindars Oden gehören zu dieser Art, wiewol sie in einem ganz andern Geist gedichtet sind: insgemein aber sind sie nichts anders, als höchst poetische Betrachtungen zum Lob gewisser Personen, oder gewisser Sachen. In diesen Oden zeigen die Dichter sich als Männer die urtheilen,

die ihre Beobachtungen und Meinungen über wichtige Gegenstände empfindungsvoll vortragen. Der darin herrschende Affekt ist Bewunderung, und ofte sind sie vorzüglich lehrreich.

Zu der zweyten Art rechnen wir die Oden, welche phantasiereiche Beschreibungen, oder Schilderungen gewisser Gegenstände aus der sichtbaren Welt enthalten, wie Horazens Ode an die blandusische Quelle, Anakreons Ode auf die Cicada und viel andre dieses Dichters. Man sieht, wie dergleichen Gesänge entstehen. Der Poet wird von der Schönheit, eines sichtbaren Gegenstandes mächtig gerühret, seine Phantasie geräth in Feuer, und er bestrebt sich, das, was diese ihm vormahlt durch seinen Gesang zu schildern. Bisweilen ist es ihm dabey blos um diese Schilderung zu thun, wodurch er sich in der angenehmen Empfindung, die der Gegenstand in ihm verursachet hat, nähret: andremal aber veranlasset das Gemähld bey ihm einen Wunsch, oder führet ihn auf eine Lehre, und diese sezet er, als die Moral seines Gemähldes hinzu. (*) Von dieser Art ist die Ode des Horaz an den Sextius (*) und viel andre dieses Dichters. Sie scheinet überhaupt die größte Mannigfaltigkeit des Inhalts für sich zu haben. Denn die natürlichen Gegenstände, wodurch die Sinnen sehr lebhaft gereizt werden, sind unerschöpflich, und jede kann auf mancherley Art, ein Bild einer sittlichen Wahrheit werden. Diese Oden sind auch vorzüglich eines überraschenden Schwunges fähig, durch den der Dichter seine Schilderung auf eine sehr angenehme, meist unerwartete Weise auf einen sittlichen Gegenstand anwendet, wovon wir Gleims Ode auf den Schmerlenbach zum Beyspiel anführen können. Man denkt dabey, der Dichter habe nichts anders vor, als uns den angenehmen Eindruk mitzutheilen, den dieser Bach auf ihn gemacht hat; zulezt aber werden wir sehr angenehm überrascht, wenn wir sehen, daß alles dieses blos auf das Lob seines Weines abziehlt; denn der Dichter sezet am Ende seiner Schilderung hinzu:

(*) S. Moral.

(*) L. I. od. 4.

Jedoch mein lieber Bach
Mit meinem Wein sollst du dich nicht vermischen.

Die dritte Art des Stoffs ist der **Empfindungsvolle.** Der Odendichter kann von jeder Leidenschaft bis zu dem Grad der Empfindung gerührt werden, der die Ode hervorbringt. Alsdenn besinget er entweder den Gegenstand der Empfindung und zeiget uns an ihm das, was seine Liebe, sein Verlangen, seine Freud oder Traurigkeit, oder auf der andern Seite seinen Unwillen, Haß, Zorn und seine Verabscheuhung verursachet; die Farben zu seinen Schilderungen giebt ihm die Empfindung an die Hand, sie sind sanft und lieblich, oder feuerig, finster und fürchterlich, nachdem die Leidenschaft selbst das Gepräg eines dieser Charaktern trägt: oder er schildert den Zustand seines Herzens, äußert Freude, Verlangen, Zärtlichkeit, kurz, die Leidenschaft, die ihn beherrscht, wobey er sich begnüget den Gegenstand derselben blos anzuzeigen, oder auch nur errathen zu lassen. Gar ofte mischet er beyläufig Lehren, Anmerkungen, Vermahnung, oder Bestrafung, zärtliche, fröhliche, oder auch verdrießliche Apostrophen, in sein Lied. Seine Lehren und Sprüche sind allemal von der Leidenschaft eingegeben, und tragen ihr Gepräg. Darum sind sie zwar allemal nachdrüklich, dem in Affekt gesezten Gemüthe sehr einleuchtend, bisweilen ausnehmend stark und wahr, andremal aber hyperbolisch, wie denn die Leidenschaft insgemein alles vergrößert oder verkleinert, auch ofte nur halb, oder einseitig wahr. Denn insgemein denkt das in Empfindung gesezte Gemüth ganz anders von den Sachen, als die ruhigere Vernunft. Aber wo auch bey der Leidenschaft der Dichter die Sachen von der wahren Seite sieht, wenn er ein Mann ist, der tief und gründlich zu denken gewohnt ist; da giebt die Empfindung seinen Lehren und Sprüchen auch eine durchdringende Kraft, und erhebt sie zu wahren Machtsprüchen, gegen die Niemand sich aufzulehnen getraut.

Am gewöhnlichsten sind die Oden, darin dieser dreyfache Stoff abwechselt; da der Dichter von einem Gegenstand lebhaft gerühret, jede der verschiedenen Seelenkräfte an demselben übet; da Verstand, Phantasie und Empfindung bald abwechseln, bald in einander fließen. In diesen herrscht eine höchst angenehme Mannigfaltigkeit von Gedanken, Bildern und Empfindungen, aber alle von einem einzigen Gegenstand erwekt, der uns da in einem mannigfaltigen Licht auf eine höchst interessante Weise vorgestellt wird.

Es wird etwas zu endlicher Aufklärung der Natur und des Charakters der Ode dienen, wenn wir durch einige Beyspiehle zeigen, wie ein Gedanken, eine Vorstellung, die Aeußerung einer Empfindung zur Ode wird. Wir wollen diese Beyspiehle aus dem Horaz, als dem bekanntesten Odendichter wählen.

Die eilfte Ode des ersten Buches ist nichts anderes, als dieser Saz: **es ist klüger das Gegenwärtige zu genießen, als sich ängstlich um das Künftige zu bekümmern.** Er ist auf die kürzeste und einfacheste Weise in eine Ode verwandelt. Diese Verwandlung wird dadurch bewürkt, daß der Dichter mit Affekt die Leukonoe anredet, und den allgemeinen Gedanken auf den besondern Fall dieser Person mit Wärme und lebhaftem Intresse anwendet, daneben alles mit starken poetischen Farben mahlet. Die zehnte Ode des zweyten Buchs ist die ganz gemeine Lehre, „daß ein weiser Mann sich weder durch das anscheinende Glük zu großen und gefährlichen Unternehmungen verleiten, noch durch jedem kleinen Anfall des wiedrigen Glüks kleinmüthig machen läßt,„ höchst poetisch vorgetragen und ausgebildet. Der Dichter redet einen Freund an, dem er diese Lehre in einem warmen dringenden Ton einschärft. Erst wird sie in einer kurzen sehr mahlerischen Allegorie vorgetragen.

Rectius vives, Licini, neque altum
Semper urguendo; neque dum procellas
Cautus horrefcis, nimium premendo
Littus iniquum.

Denn folget ein affektvolle Anpreisung eines durch Mäßigung glüklichen Lebens, sehr kurz und lebhaft durch ein paar mahlerische Meisterzüge ausgedrükt.

Auream quisquis mediocritatem
Diligit, tutus caret obfoleti
Sordibus tecti, caret invidenda
Sobrius aula.

Schon diese beyde Strophen stellen uns eine Ode dar. Aber es liegt dem Dichter sehr am Herzen, seinen Freund gänzlich von jener Lehre zu überzeugen. Darum fährt er in dem affektreichen Ton fort zuerst die heftige Unruh, die die Hoheit begleitet, und die große Gefahr die ihr drohet, durch zwey höchst treffende allegorische Bilder zu schildern;

Sæpius ventis agitatur ingens
Pinus; et celfæ graviore cafu
Decidunt turres; feriuntque fummos
Fulgura montes.

hernach seinen Freund zu erinnern, wie ein wahrhaftig weiser Mann bey wiedrigem und günstigen Glücke dessen Veränderlichkeit bedenkt, dessen ihn auch der Lauf der Natur erinnert. Daraus zieht er den Schluß, daß ein gegenwärtiges wiedriges Glük, eine bessere Zukunft hoffen lasse.

— Non fi male nunc et olim
Sic erit.

Zulezt stellt er durch ein angenehmes Bild vom Apollo, der nicht immer in ernsthaften Geschäften den Bogen spannt, sondern auch bisweilen durch den Klang der Cither, sich zu angenehmen Zeitvertreib ermuntert, vor, daß ein weiser Mann sich nicht ohne Unterlaß mit schweeren Geschäften abgiebt; und schließt endlich mit der Vermahnung, im wiedrigem Glüke sich herzhaft, und im günstigem vorsichtig zu zeigen, welches ebenfalls in einer sehr kurzen und fürtreflichen Allegorie geschieht.

Rebus anguftis animofus atque
Fortis appare; fapienter idem
Contrahes vento nimium fecundo
Turgida vela.

Hier siehet man sehr deutlich, wie eine gemeine Vorstellung durch das Genie des Dichters zur Ode geworden.

Aus der fünften Ode des ersten Buches sehen wir, wie ein bloßer Verweis, den der Dichter einem Frauenzimmer wegen ihrer Unbeständigkeit in der Liebe giebt, zu einer sehr schönen Ode wird. Der Dichter wollte im Grund nichts sagen, als dieses einzige: **du bist eine Unbeständige, die mich nicht mehr anloken wird.** Die Wendung die er diesem Gedanken giebt, und der höchstlebhafte Ausdruk, macht ihn zur Ode. „Wen magst du nun gefesselt halten, o! Pyrrha? — Ach der Unglükliche weiß nicht wie bald du ihm untreu werden wirst! Ich bin aus deinen Fesseln, wie aus einem Schiffbruch gerettet, und habe meine nassen Kleider aus Dankbarkeit dem Neptunus geweyht!„

Man siehet aus diesen Beyspiehlen, wie ganz gemeine Gedanken durch den starken Affekt in dem sie vorgetragen werden, und durch Einkleidung in lebhafte Bilder zur Ode werden. Würde jemand sagen; **seitdem Sybaris die Lydia liebt, hasset er die freye Luft und die Leibesübungen &c. so lag ehedem der Sohn der Thetis verstekt;** so weiß man nicht, ob er ein satyrisches Epigramma machen, oder blos die seltsame Würkung der Liebe an diesem Beyspiehl, in philosophischem Ernste zeigen will. Wenn aber dieser Zustand des Verliebten einen Dichter von lebhaftem Genie in leidenschaftliche Empfindung sezet; wenn

wenn er ausruft: „Um aller Götter willen, o! Lydia, warum stürzest du durch deine Liebe den Sybaris ins Elend? Warum haßt er die freye Luft? u. s. w.“ so fühlt jeder sogleich den Ton der Ode.

So kann auch eine bloße Schilderung eines Gegenstandes, wenn sich wahre Leidenschaft und starke dichterische Laune darin mischt, zur Ode werden. Nichts anders ist die Ode an die Tyndaris, als eine bloße mit viel Affekt gezeichnete Schilderung der Annehmlichkeit eines der Horazischen Landsize, die er mit der Geliebten zu theilen wünschet. So entstehen auch aus poetischen und bilderreichen Schilderungen des innern Zustandes, darin ein Mensch durch irgend eine Leidenschaft gesezt worden, die angenehmsten, die feurigsten, die zärtlichsten, die erhabensten Oden.

Dieses kann hinlänglich seyn, um von der Natur und den verschiedenen Charaktern der Ode sich wahre Begriffe zu machen. Nur muß man dabey nicht vergessen, daß es Dichter giebt, die bisweilen durch Kunst, Zwang, oder aus bloßer Lust nachzuahmen, ihr Genie in dem Ton der Ode stimmen, und das, was sie mit so viel Affekt oder Laune ausdrüken, nicht würklich fühlen. Aber der Dichter muß sehr schlau seyn, und seine Ode mit erstaunlichem Fleiß ausarbeiten, wo wir den Betrug nicht merken, und wo wir seine verstellte Empfindung für wahr halten sollen. Es begegnet ihm sehr leichte, daß das, was er sagt, mit dem Ton, darin es gesagt wird, nicht so vollkommen übereinstimmt, als es in der würklichen Empfindung geschieht. Selbst Horaz konnte sich nicht allemal so verstellen, daß man den Zwang nicht merkte: seine Ode an den Agrippa (*) ist gewiß nur eine Ausrede, wo der Dichter das, was er von seinem Unvermögen sagt, nicht im Ernst meinet. Von solchen Oden kann man nicht erwarten, daß sie das Leben, oder die Wärme der Einbildungskraft und Empfindung haben, als die, welche in der würklichen Begeisterung geschrieben worden. Da es aber eine der Eigenschaften des dichterischen Genies ist, sich leicht zu entzünden; so kann auch die durch Kunst, oder Nachahmung entstandene Ode, der Wahren von der Natur eingegebenen, sehr nahe kommen.

(*) L. I. Od. 6.

Von der Kraft und Würkung der Ode kann man aus dem urtheilen, was wir in den Artikeln **Lied**, **Lyrisch** hierüber bereits angemerkt haben. Empfindung und Laune haben etwas anstekendes; in der Ode zeigen sie sich aber auf die lebhafteste Weise: Darum ist diese Dichtart vorzüglich eindringend, auch wol hinreissend. Es waren lyrische Dichter, von denen man sagt, daß sie die noch halb wilden Menschen gezähmet, und unwiederstehlich, obgleich mit sanftem Zwange dahin gerissen haben, wohin sie durch keine Gewalt hätten gebracht werden können. Die Ode hat mit dem Lied, das eine besondere Art derselben ist, dieses vor viel andern Werken der schönen Künste voraus, daß sie ihre Kraft auch bey noch rohen Menschen zeiget, da die Beredsamkeit, die Mahlerey und überhaupt die aus verfeinertem Geschmak entstandene Kunst vielweniger popular ist.

Zwar scheinet es, daß die hohe Ode sich sehr von dem Charakter, wodurch sie auf den großen Haufen würket, entferne, da viel Psalmen, pindarische und horazische Oden ofte den feinesten Kennern nicht verständlich genug sind. Man muß aber bedenken, daß uns in dieser Entfernung der Zeit, in der so unvollkommenen Kenntnis der alten Sprachen und sehr vieler Dinge, die zu jener Dichter Zeiten jedermann bekannt waren, manches sehr schweer scheinet, was denen, für welche die Oden der Alten gedichtet worden, ganz geläufig gewesen. Denn ist auch ein Unterschied zu machen zwischen den Oden, die für öffentliche Gelegenheiten und für ein ganzes Volk, und denen die nur bey besondern einen Theil der Nation, oder gar nur wenig einzele Menschen intressirenden Veranlassungen, gedichtet worden. Jenen ist das Populare, Verständliche, wesentlich nothwendig; bey diesen wird der Zwek erreicht, wenn sie nur denen, für deren Ohr sie gemacht sind, verständlich sind.

Von welcher Art aber die Ode sey, wenn sie einen von der Natur berufenen Dichter zum Urheber hat, und von ihm würklich in der Fülle der Empfindung, oder des Feuers der Phantasie gedichtet worden, so ist sie allemal wichtig. Sie ist alsdenn gewiß eine wahrhafte Schilderung des Gemüthszustandes, in dem sich der Dichter bey einer wichtigen Gelegenheit befunden hat. Darum können wir daraus mit Gewißheit erkennen, was für Würkung gewisse merkwürdige Gegenstände, auf Männer von vorzüglichem Genie gehabt haben. Wir können den wunderbaren Gang, und jede seltsame Wendung der Leidenschaften und anderer Regungen des menschlichen Gemüthes, die mannigfaltigen, zum Theil sehr ausserordentlichen Würkungen der Phantasie,

tasie, daraus kennen lernen. Wir werden dadurch von der uns gewöhnlichen Art sittliche und leidenschaftliche Gegenstände zu beurtheilen und zu empfinden, abgeführt, und lernen die Sachen von andern, weniger gewöhnlichen Seiten ansehen. Manche Wahrheit, die uns sonst weniger gerührt hat, dringet durch die Ode, wo sie in ausserordentlichem Licht, und durch Empfindung verstärkt, erscheinet, mit vorzüglicher Kraft bis auf den innersten Grund der Seele; mancher Gegenstand, der uns sonst wenig gereizt hat, wird uns durch die höchstlebhafte Schilderung des lyrischen Dichters, merkwürdig und unvergeßlich; manche Empfindung, die wir sonst nur durch ein schwaches Gefühl gekannt haben, wird durch die Ode sehr lebhaft und würksam in uns. Also dienet überhaupt die lyrische Poesie dazu, daß jedes Vermögen der Seele dadurch auf mannigfaltige Weise einen neuen Schwung und neue Kräfte bekommt, wodurch Urtheilskraft und Empfindung allmählig erweitert und gestärkt werden. Darum kann die Ode mit Recht auf den ersten Rang unter den verschiedenen Werken der Dichtkunst Anspruch machen, und der Reichthum an guten Oden gehöret unter die schäzbaren Nationalvorzüge.

Die ältesten und zugleich fürtreflichsten Oden der alten Völker sind ohne Zweifel die hebräischen, deren wir aber hier blos erwähnen, um den Leser auf die höchstschäzbaren Abhandlungen darüber zu verweisen, die wir dem berühmten **Lowth**, einem Mann von tiefer Einsicht und von großem Geschmak zu danken haben. (†) Die Griechen besaßen einen großen Reichthum, wie in allen andern Gattungen der Werke des Geschmaks, also auch in dieser; aber der größte Theil davon ist verlohren gegangen. Die Alten rühmen vorzüglich neun griechische Odendichter; diese sind: **Alcäus, Sappho, Stesichorus, Ibicus, Bacchylides, Simonides, Alcman, Anakreon** und **Pindar**. Die Oden der sieben ersten sind bis auf wenig einzele Stellen verlohren gegangen. Von Anakreon haben wir noch eine nicht unbeträchtliche Anzahl und von Pindar eine starke Sammlung, obgleich eine noch grössere Menge ein Raub der Zeit geworden sind. Aber der Stoff der übrig gebliebenen pindarischen Oden ist für uns weniger intressant; weil darin blos die Männer besungen werden, die in den verschiedenen öffentlichen Kampfspiehlen der Griechen den Preis erhalten haben. Wir haben diesem großen Dichter einen besondern Artikel gewiedmet. (*) Man muß auch die tragischen Dichter der Griechen hieher rechnen; denn in jedem Trauerspiehl kommen Gesänge der Chöre vor, die wahre Oden, von hohem feyerlichem Ton sind. Sie haben vor allen andern Oden dieses voraus, daß die Gemüther durch das, was auf der Bühne vorgegangen, auf das Beste vorbereitet sind, den Eindruk mit voller Kraft zu empfinden. Die genaueste Ueberlegung hätte kein schiklicheres Mittel ausgedacht den vollkommnesten Gebrauch von der Ode zu machen, als das, was die Gelegenheit hier von selbst anboth. Wir haben anderswo gesagt, wie die Chöre in alten Trauerspiel gelegentlich beybehalten worden. Wenn wir von diesem Ursprung derselben nicht unterrichtet wären, so würden wir denken sie seyen mit guter Ueberlegung in das Trauerspiel eingeführt worden, um der Ode Gelegenheit zu verschaffen in ihrer vollen Würkung zu erscheinen. Die Gemüther sind durch die tragische Handlung zum Eindruk der Ode vorbereitet, und er wird durch den feyerlichen Vortrag und die Unterstüzung der Musik noch um ein merkliches verstärkt. Diese Betrachtung allein sollte hinreichend seyn, die Chöre wieder in die Tragödie aufzunehmen.

(*) S. Pindar.

Es wäre sehr zu wünschen, daß ein in der griechischen Litteratur wol erfahrner Mann, von so reifem Urtheil und so feinem Geschmak als Lowth, über die verschiedenen Gattungen der griechischen Ode so gründlich und ausführlich schriebe, als dieser fürtrefliche Mann über die hebräische Ode geschrieben hat. Dieses würde ein Werk von ausnehmender Annehmlichkeit und für die Odendichter von ausserordentlichem Nuzen seyn. Es ist kaum eine Gemüthslage, in der ein Dichter sich zur Ode gestimmt fühlte, möglich, die dabey nicht vorkäme; von den kleinen lieblichen Gegenständen, wodurch die Seele in süße Schwärmerey gesezt wird, bis auf die größten, die sie mit Ehrfurcht, Schreken und andern überwältigenden Leidenschaften erfüllen, ist kein Odenstoff, den nicht irgend einer der griechischen Dichter behandelt hätte, wenn wir vom Anakreon bis auf die erhabenen Chöre des Aeschylus heraufsteigen. Hier wär also fürtrefliche Gelegenheit für einen wahren Kunstrichter, Ruhm zu erwerben.

Die

(†) Rob. Lowth de sacra poesi Hebræorum prælectiones Academicæ. Præl. XXV-XXVIII.

Die Römer sind, wie in allen Zweygen der Künste, so auch hierin, weit hinter den Griechen zurüke geblieben. Horaz war ihr einziger Odendichter, der den Griechen zur Seite stehen konnte; dieses haben sie selbst eingestanden. (†) Aber dieser allein konnte statt vieler dienen. Er wußte seine Leyer in jedem Ton zu stimmen, und hat alle Gattungen der Ode, von der hohen Pindarischen, bis auf das liebliche Anakreontische, und das schmelzende Sapphische Lied, glüklich bearbeitet.

Wir dürfen in diesem Zweyg der Dichtkunst keine der heutigen Nationen beneiden. Klopstok kann ohne übertriebenen Stolz dem Deutschen zurufen:

Schreket noch andrer Gesang dich, o Sohn Teutons,
Als Griechengesang —
— So bist du kein Deutscher! ein Nachahmer
Belastet vom Joche, verkennst du dich selber!

Diesen Vorzug haben wir vornehmlich dem Mann von außerordentlichem Genie zu danken, der mit gleichem Recht sich dem Homer und dem Pindar zur Seite stellen kann. Nichts ist erhabener, feyerlicher, im Flug kühner, als seine Ode von höherem Stoff; nichts jubelreicher, als die von freudigem; nichts rührender, schmelzender, als die von zärtlichem Inhalt. Nur Schade, daß dieser würklich unvergleichliche Dichter in seinen Oden von geistlichem Inhalt, bisweilen auch bey weniger erhabenen Stoff, seinen Flug so hoch nihmt, daß nur wenige ihm darin folgen können.

Nächst diesem verdienet Ramler eine ansehnliche Stelle unter unsern einheimischen Odendichtern. Er hat das deutsche Ohr mit dem Wolklang der griechischen Ode bekannt gemacht, auch den wahren Schwung und Ton der horazischen Ode in der deutschen vollkommen getroffen. Hierin scheinet er seinen Ruhm gesucht zu haben; denn man entdeket leicht bey ihm den Vorsaz, ein genauer Nachahmer des Horaz zu seyn. Selbst in der Wahl des Stoffs scheinet er des Römers Geschmak zum Muster genommen zu haben. Für die höhere Ode ist Friedrich sein August; zu der gemäßigten von sanft empfindsamen, oder blos phantasiereichem Inhalt, giebt ihm ein Mädchen, oder ein Freund, oder die Annehmlichkeit einer Jahrszeit den Stoff, den er allemal in einer höchst angenehmen Wendung behandelt, und mit überaus feinen Blumen bestreut. Was kann anmuthiger und lieblicher seyn, als sein Amynt und Chloe? Höchst mahlerisch und phantasiereich ist die **Sehnsucht nach dem Winter**, und mit einem höchstglüklichen und angenehmen Schwung hat der Dichter diese schöne Ode geendiget. Nichts ist zärtlicher und von sanfterem Ausdruk, als das wechselseitige Lied **Ptolomäus und Berenice.**

Auch **Lange** und **Pyra** die es zuerst gewagt haben, der deutsche Oden ein griechisches Sylbenmaaß zu geben, und **Uz** stehen mit Ehren in der Classe der guten Odendichter. Dieser leztere hat oft, ohne den Horaz nachzuahmen, von würklicher, nicht nachgeahmter Empfindung angeflammt, in Schwung, Gedanken, und Bildern, bald den hohen Ernst, bald die Annehmlichket des Horaz erreicht. **Cramer** hat vorzüglich den Psalm für seine Leyer gewählt; sein Vers ströhmt aus voller Quelle. Wenn er weder die Hoheit, noch die Lieblichkeit, noch die nachdrükliche Kürze des hebräischen Ausdruks erreicht, so übertrift er doch darin meistentheils seine deutschen Vorgänger.

Ueberhaupt scheinet es, daß die Ode das Fach ist, darin die deutsche Dichtkunst sich vorzüglich zeigen könnte: hätten nur unsre Dichter einen bequämern und höhern Standort, aus dem sie zur besten Anwendung ihrer Talente die Menschen und ihre Geschäfte, besser übersehen könnten!

Odyssee.

(Dichtkunst.)

Das zweyte epische Gedicht des Homers, von einem ganz andern Charakter, als die Ilias. Diese beschäftiget sich mit öffentlichen Handlungen, mit Charakteren öffentlicher Personen: die Odyssee geht auf das Privatleben, dessen mannigfaltige Vorfälle, und die in demselben nothwendige Weisheit. Wie die Ilias alle Affekte öffentlicher Personen schildert, so liegen in der Odyssee alle häuslichen und Privataffekte; das ganze Werk sollte moralisch und politisch seyn, Leute von allerley Ständen zu unterrichten. Ulysses selbst wird in das gemeine Leben heruntergesezt. Also ist der ganze Ton der Odyssee um ein merkliches tiefer gestimmt, als in der Ilias. Aber wenn man sie durchgelesen hat, so ist man von dem Charakter des Ulysses eben so immerwährend durchdrungen, als von dem Charakter des Achilles, nach-

(†) Lyricorum Horatius fere solus legi dignus. Quintil. Inst. L. X. c. 1; 69.

dem man die Jlias gelesen hat. Es ist sehr offenbar, daß die große Ungleichheit zwischen beyden Gedichten in den verschiedenen Absichten des Dichters und nicht in dem Abnehmen seines Genies liegt. Die Odyssee sollte ihre eigene Natur, ihren eigenen Plan haben. Hier ist indessen dieselbe Mannigfaltigkeit der Charakter, eben die genaue Zeichnung derselben, nach der Verschiedenheit des Temperaments und der Neigung jeder Person. Alle Affekte und alle Grade derselben hat der Poet in seiner Gewalt. Hier ist überall dasselbe Leben und dieselbe Stärke der Ausbildung. In den Beschreibungen, Bildern und Gleichnissen herrscht die Erfindungskraft beständig, und in dem Ausdruk leuchtet sie in dem hellesten Licht hervor. Niemals fehlet es dem Dichter an Bildern, oder Farben zu seiner Mahlerey. Alles, was er hat sagen wollen, hat er gewußt in eine einzige genau verknüpfte Handlung zusammen zu sezen, welche keiner Unterbrechung unterworfen ist, und wo die Gemüthsbewegungen der Personen zu ihrer vollen Höhe erhebt werden.

Der Held dieser Epopöe ist ein Mann von ganz außerordentlichem Charakter, den uns der Dichter im höchsten Lichte, bey unzähligen Vorfällen sich immer gleich, bis auf den kleinesten Zug ausgezeichnet, in einer bewundrungswürdigen Schilderung darstellt. Die Fabel scheinet an sich sehr einfach und unbeträchtlich. Ulysses will nach vollendetem Kriegszug gegen Troja, wieder nach Hause ziehen. Aber er findet auf seiner Fahrt unzählige und oft unüberwindlich scheinende Schwierigkeiten, die er alle übersteigt. Er kommt mehrmal in Umstände, wo es unmöglich scheinet, daß er auf seinem Vorhaben bestehen, oder Mittel finden werde, die Hindernisse zu überwinden. Aber er ist immer standhaft, verschlagen, listig und erfinderisch genug, sich selbst zu helfen. Man erstaunt über die Mannigfaltigkeit der Vorfälle, die ihm in Weg kommen, wie über die Unerschöpflichkeit seines Genies, über jeden, bald durch Standhaftigkeit und Muth, bald durch Verschlagenheit und List, wegzukommen.

Während der langen und höchst mühesamen Fahrt des Helden, führet uns der Dichter auch in sein so lange Zeit von ihm verlassenes Haus ein, macht uns mit seiner Familie, und mit allen seinen häuslichen Umständen bekannt. Sein Haus und sein Vermögen werden ein Raub einer Schaar junger muthwilliger Männer, die unter dem Vorgeben, daß er längst umgekommen sey, oder gewiß nicht wieder erscheinen werde, seine Gemahlin zu einer zweyten Heyrath zu zwingen, seinen einzigen Sohn aus dem Wege zu räumen, und sich seiner Herrschaft und seiner Güter zu bemächtigen suchen. Nachdem also der Held durch tausend Wiederwärtigkeiten endlich in der armseligsten Gestalt in seinem Wohnsiz glüklich angekommen, entdeket die ihn nie verlassende Vorsichtigkeit neue Hindernisse sich den Seinigen zu erkennen zu geben, und die verwegene Rotte, die in seinem Hause schon lange den Meister gespielt hatte, herauszutreiben, sich und die Seinigen in Ruhe zu sezen. Da finden wir ihn aufs Neue so scharfsinnig in Entdekung jeder Gefahr, als erfindrisch und bis zur Bewundrung geschmeidig, in Abwendung derselben, bis er endlich zur völligen Ruhe kommt.

Bey Ausführung dieses Plans wußte der Dichter, dessen Genie nichts zu schweer war, eine unendliche Mannigfaltigkeit von Gegenständen aus der Natur und Kunst, aus den Sitten und Beschäftigungen der Menschen, Gegenstände der Betrachtung und Empfindung, in seine Erzählung einzuflechten. Man bekommt tausend Dinge zu sehen, die bald die Phantasie ergezen, bald die Empfindung rege machen, bald zum Nachdenken Gelegenheit geben, und dennoch behält man den Helden, auf den alles dieses eine Beziehung hat, beständig, als den Hauptgegenstand im Auge.

Wenn also die Jlias verlohren gegangen wäre, so würde die Odyssee noch hinlänglich seyn, Homer als einen Dichter von bewundrungswürdiger Fruchtbarkeit des Genies kennen zu lernen.

Oefnungen.

(Baukunst.)

Unter dieser allgemeinen Benennung begreifen wir Portale, Thüren und Fenster der Gebäude. Sie dienen blos zur Nothdurft und Beqäumlichkeit; weil sie aber an den Außenseiten, besonders nach der heutigen Bauart sehr ins Auge fallen, und als Theile erscheinen, deren Menge, Stellung, Größe, Form und Verziehrung, einen beträchtlichen Einfluß auf das gute oder schlechte Ansehen der Gebäude hat, so ist sehr nöthig, daß dabey alles mit guter Ueberlegung und Geschmak angeordnet werde.

In Ansehung der Menge der Oefnungen erfodert der gute Geschmak, daß eine Außenseite nicht mehr leeres, als volles, oder nicht mehr Oefnungen, als feste

feste Theile habe, damit nicht das Gebäude das Ansehen der Festigkeit verliere, und wie eine Laterne aussehe. Es fällt allemal besser ins Aug, wenn man mehr Mauer, als Oefnungen sieht. Die Austheilung der Oefnungen muß nach den Regeln der Symmetrie geschehen; einzele, als Thüren, oder Portale, kommen in die Mitte, die gleichen, auf ähnliche Stellen. Nothwendig ist es, daß übereinanderstehende Oefnungen, wie die Fenster mehrer Geschosse, auf das genaueste über einander, und die in einem Geschoß, genau in einer wagerechten Linie neben einander, gestellt seyen.

Ihre Form ist am gefälligsten, wenn sie vierekigt, und wenn die Höhe das doppelte Maaß der Breite hat. Oefnungen mit Bogen geschlossen, sollten nirgend seyn, als wo sie der Wölbung halber nothwendig sind. Ein feines Aug wird durch Fenster mit rundem Sturz, zumal wenn er einen vollen Bogen macht, allemal beleidiget, und diese Rundungen verursachen gegen die an einem Gebäude überall sich durchkreuzenden geraden Linien allemal unangenehme spize Winkel. Noch mehr wird das Aug beleidiget, wenn mitten in einer Reyhe vierekichter Oefnungen eine mit einem runden Sturz steht, wie in den meisten neuern Wohnhäusern in Berlin, da die Hausthüren zwischen vierekichten Fenstern, rund sind. Dadurch wird die Thür niedriger oder höher, als die Fenster, welches ungemein beleidigend ist.

Höchst nothwendig ist es, daß jede Oefnung ihre wol in die Augen fallende Einfassung habe, damit sie als etwas überlegtes und richtig abgemessenes erscheine. Denn ohne Einfassung ist sie wie ein Loch, das grösser oder kleiner kann gemacht werden: die Einfassung aber zeiget, daß die Oefnung etwas vollendetes und Ganzes sey. (*) Von der Art der Einfassung ist in andern Artikeln gesprochen worden. (*) Ueberhaupt ist das Einfache hiebey dem reichen und verziehrten vorzuziehen. Thüren und Fenster mit Giebeln haben allemal etwas unangenehmes, und machen an den Außenseiten eine Menge unangenehmer Winkel.

(*) S. Ganz.

(*) S. Fenster, Thüre.

Oelfarben.

(Mahlerey.)

Farben zum Mahlen, die mit Oel vermischt, und dadurch zum Auftragen mit dem Pensel tüchtig gemacht werden. In den ältern Zeiten wurden die Farben zur Mahlerey mit Wasser angemacht; die Oelfarben sind im Anfang des XV Jahrhunderts von van Eyk erfunden, und izt zu allen großen Gemählden auf Leinwand oder Holz, beständig im Gebrauch.

Diese Farben haben vor den Wasserfarben beträchtliche Vortheile, sowol zur Bearbeitung des Gemähldes, als zu seiner Würkung. Wenn die Oelfarbe einmal angetruknet ist, so lößt sie sich nicht leicht wieder auf, daher kann eine Stelle, so ofte der Mahler will, übermahlt werden. Durch öfters übermahlen aber kann die beste Harmonie und die höchste Würkung der Farbe leichter erhalten werden, als wenn man die Farben einmal muß stehen lassen, wie sie zuerst aufgetragen worden sind. Auch können Oelfarben über einander gesezt werden, daß die untere durchscheinet, (*) ein wichtiger Vortheil den die Wasserfarben nicht haben. Endlich, da die Oelfarbe zähe ist, und nahe an einander gelegte Tinten nicht in einander fließen, so kann der Mahler sowol eine bessere Mischung, als eine bequämere Nebeneinandersezung der Farben in Oelfarben erreichen, als in Wasserfarben. Da sich im Troknen die Farbe nicht ändert, wie die Wasserfarben, so hat der Mahler den Vortheil, daß er immer seine Farbe währender Arbeit beurtheilen kann.

(*) S. Laßiren.

Die Würkung der Gemählde in Oelfarben hat einige Vorzüge vor allen andern Arten. Die Farben sind zwar etwas dunkler, aber glänzender, als in Wasserfarben; man erreicht in Oelfarben den Schmelz, womit die Natur viele Gegenstände bestreut, das sanfte duftige Wesen, wodurch sie ihren Landschaften den größten Reiz giebt; das Durchsichtige der Schatten, und das Ineinanderfließende der Farben.

Hingegen hat die Oelfarbe auch das Nachtheilige des Schimmers vom auffallenden Licht, welcher macht, daß man von gewissen Stellen das Gemählde nicht gut sehen kann. Die hellesten Stellen werden dunkler, als in der Natur, und alles geräth durch die Länge der Zeit in eine verderbliche Gährung, da das Oel gelb wird, und alle helle Tinten anstekt. Man meint, daß große Coloristen, durch eine gute Bearbeitung diesem vorbeugen können. Aber welches Oel wird nicht zulezt gelb? Endlich haben die Oelfarben auch diesen Nachtheil, daß der Staub sich fester an sie ansezet, und wenn er einmal auf der Farbe eingetruknet ist, ohne Hofnung der Reinigung darin bleibet. Wiewol man diesem zuvorkom-

men kann, wenn das Gemähld mit Eyerweiß über-zogen wird.

Man nimmt insgemein Nußöl oder Mahnöl, weil diese troknen, da viel andre gepreßte Oele niemal austroknen. Zu einigen Farben, die schweerer troknen, nimmt man in der Bearbeitung Firnis, der auch überhaupt dem Oele mehr oder weniger beygemischt wird. Die Farben, denen der Firnis am nothwendigsten ist, sind, Ultramarin, Lak, Schüttgelb, und das Schwarze.

Oper; Opera.

Bey dem außerordentlichen Schauspiehl, dem die Italiäner den Namen Opera gegeben haben, herrscht eine so seltsame Vermischung des Großen und Kleinen, des Schönen und Abgeschmakten, daß ich verlegen bin, wie und was ich davon schreiben soll. In den besten Opern siehet und höret man Dinge, die so läppisch und so abgeschmakt sind, daß man denken sollte, sie seyen nur da um Kinder, oder einen kindisch gesinnten Pöbel in Erstaunen zu sezen; und mitten unter diesem höchst elenden, den Geschmak von allen Seiten beleidigenden Zeuge, kommen Sachen vor, die tief ins Herz dringen, die das Gemüth auf eine höchstreizende Weise mit süßer Wollust, mit dem zärtlichsten Mitleiden, oder mit Furcht und Schreken erfüllen. Auf eine Scene bey der wir uns selbst vergessen, und für die handelnden Personen mit dem lebhaftesten Intresse eingenommen werden, folget sehr oft eine, wo uns eben diese Personen als bloße Gaukler vorkommen, die mit lächerlichem Aufwand, aber zugleich auf die ungeschikteste Weise, den tummen Pöbel in Schreken, oder in Verwunderung zu sezen suchen. Indem man von dem Unsinn, der sich so oft in der Oper zeiget, beleidiget wird, kann man sich nicht entschließen, darüber nachzudenken: aber so bald man sich jene reizende Scenen der lebhaftesten Empfindung erinnert, wünschet man, daß alle Menschen von Geschmak sich vereinigen möchten, um diesem großen Schauspiel die Vollkommenheit zu geben, deren es fähig ist. Ich muß hier wiederholen, was ich schon anderswo gesagt habe. (†) Die Oper kann das Größte und Wichtigste aller dramatischen Schauspiehle seyn, weil darin alle schönen Künste ihre Kräfte vereinigen: aber eben dieses Schauspiehl beweißt den Leichtsinn der Neuern, die in demselben alle diese Künste zugleich erniedriget und verächtlich gemacht haben.

Da ich mich also nicht entschließen kann, die Oper in diesem Werk ganz zu übergehen; so scheinet mir das Beste zu seyn, daß ich zuerst das, was mir darin anstößig und den guten Geschmak beleidigend vorkommt, anzeige, hernach aber meine Gedanken über die Verbesserung dieses Schauspiels an den Tag lege. Poesie, Musik, Tanzkunst, Mahlerey und Baukunst vereinigen sich zu Darstellung der Opera. Wir müssen also, um die Verwirrung zu vermeiden, das was jede dieser Künste dabey thut, besonders betrachten.

Die Dichtkunst liefert den Hauptstoff, in dem sie die dramatische Handlung dazu hergiebt. In den vorigen Zeiten war es in Italien, wo die Oper zuerst aufgekommen ist, gebräuchlich, den Stoff zur Handlung aus der fabelhaften Welt zu nehmen. Die alte Mythologie, das Reich der Feen und der Zauberer, und hernach auch die fabelhaften Ritterzeiten, gaben die Personen und Handlungen dazu an die Hand. Gegenwärtig aber haben die Operndichter zwar diesen fabelhaften Stoff nicht ganz weggeworfen, aber sie wechseln doch auch mit wahrem historischen Stoff, so wie das Trauerspiehl ihn wählt, ab. Man kann also überhaupt annehmen, daß der Trauerspiehldichter und der Dichter der Oper, einerley Stoff bearbeiten. Beyde stellen uns eine große und wegen der darin verschiedentlich gegen einander würkenden Leidenschaften merkwürdige Handlung vor, die von kurzer Dauer ist, und sich durch einen merkwürdigen Ausgang endiget. Aber in Behandlung dieses Stoffes, scheinet der Operndichter sich zum Geseze zu machen, die Bahn der Natur gänzlich zu verlassen. Seine Maxime ist, alles so zu behandeln, daß das Aug durch öfters abgewechselte Scenen, durch prächtige Aufzüge, und durch Mannigfaltigkeit stark ins Gesicht fallender Dinge in Verwunderung gesezt werde, diese Dinge seyen so unnatürlich als sie wollen, wenn nur das Aug des Zuschauers ofte mit neuen und allemal mit blendenden Gegenständen gerührt wird. Schlachten, Triumphe, Schiffbrüche, Ungewitter, Gespenster, wilde Thiere und dergleichen Dinge, müssen, wo es irgend möglich dem Zuschauer vor Augen gelegt werden.

(†) In der Abhandlung sur l'Energie in den Memoires de l'Acad.Roy.des Scien.et Belles-Lettres pour l'Année MDCCLXV.

den. Da kann man sich leichte vorstellen, was für Zwang und Gewalt der Dichter seinem Stoff anthun müsse, um solchen Forderungen genug zu thun; wie ofte er das Innere, Wesentliche der tragischen Handlung, die Entwiklung großer Charakter und Leidenschaften, einem mehr ins Aug fallenden Gegenstand aufopfern müsse. Deswegen trift man in dem Plan der besten Opern, allemal unnatürliche, erzwungene, oder gar abentheuerliche Dinge an. Dies ist die erste Ungereimtheit zu der die Mode auch den besten Dichter zwingt. Und wenn es nur auch die einzige wäre!

Aber nun kommt die Anfoderung der Sänger. In jeder Oper sollen die besten Sänger auch am öftersten singen, aber auch jeder mittelmäßige und so gar die schlechtesten, die einmal zum Schauspiehl gedungen sind und bezahlt werden, müssen sich doch ein oder ein paarmal in großen Arien hören lassen; die beyden ersten Sänger, nämlich der beste Sänger und die beste Sängerin, müssen nothwendig ein oder mehrmal zugleich singen; also muß der Dichter Duette in die Oper bringen; oft auch Terzette, Quartette u. s. w. Noch mehr: die ersten Sänger können ihre völlige Kunst insgemein nur in einerley Charakter zeigen; der im zärtlichen Adagio, dieser im feuerigen Allegro u. s. w. Darum muß der Dichter seine Arien so einrichten, daß jeder in seiner Art glänzen könne.

Die Mannigfaltigkeit der daraus entstehenden Ungereimtheiten ist kaum zu übersehen. Eine oder zwey Sängerinnen müssen nothwendig Hauptrolen haben, die Natur der Handlung mag es zulassen, oder nicht. Wenn sich der Dichter nicht anders zu helfen weiß, so verwikelt er sie in Liebeshändel, wenn sie auch dem Inhalt des Stüks noch so sehr zuwieder wären. So mußte der beste Operndichter Metastasio selbst, gegen alle Natur und Vernunft in die Handlung, die sich in Utica mit Catos Tod endigte, zwey Frauenzimmer einflechten; die Wittwe des Pompejus und selbst die Marcia Catos Tochter; und diese mußte so gar in Cäsar verliebt seyn, und von einem Numidischen Prinzen geliebt werden, damit zwey Sängerinnen Gelegenheit bekämen sich hören zu lassen. Wie abgeschmakt Liebeshändel in einer so finstern Handlung stehen, fühlet auch der, der sonst weder der Ueberlegung noch des Nachdenkens gewohnt ist. Damit jeder Sänger Gelegenheit habe sich hören zu lassen, müssen gar ofte Sachen gesungen werden, bey denen keinem Menschen, weder wachend noch träumend nur die Vorstellung von Singen einfallen kann; frostige, oder bedächtliche Anmerkungen und allgemeine Maximen. Welchem verständigen oder verrükten Menschen könnte es einfallen, die Anmerkung, daß ein alter versuchter Krieger nicht blindlings zuschlägt, sondern seinen Muth zurükhält, bis er seinen Vortheil abgesehen, singend vorzutragen; (†) oder diese bey aufstoßenden Wiederwärtigkeiten frostige Allegorie, daß der Weinstok durch das Beschneiden besser treibt, und der wolriechende Gummi nur aus verwundeten Bäumen, trieft? (††) Dergleichen kindisches Zeug kommt bald in jeder Oper vor. Auch wird man selten eine sehen, wo nicht die Ungereimtheit vorkomme, daß Personen, die wegen bereits vorhandener großen Gefahr, oder andrer wichtiger Ursachen halber, die höchste Eil in ihren Unternehmungen nöthig haben, sich währendem Ritornell sehr langsam und ernsthaft hinstellen, erst recht aushusten, und denn einen Gesang anfangen, in dem sie bald jedes Wort sechs und mehrmal wiederholen, und wobey man die Gefahr und die dringensten Geschäfte völlig vergißt. Hat man irgend anderswo mehr als hier Ursach mit Horaz auszurufen:

Spectatum admissi risum teneatis amici!

Zu dem kommt noch das ewige Einerley gewisser Materien. Wer eine oder zwey Opern gesehen hat, der hat auch viele Scenen von hundert andern gesehen. Verliebte Klagen, ein paar unglükliche Liebhaber, davon einer ins Gefängnis und in Lebensgefahr kommt; denn ein zärtliches Abschiednehmen in einem Duett und dergleichen, kommen beynahe in gar allen Opern, vor.

Eben so mannigfaltig und so ausschweifend sind die Ungereimtheiten in der Oper, die von der Musik herrühren. Diese ist und kann ihrer Natur nach nichts anders seyn, als ein Ausdruk der Leidenschaften, oder eine Schilderung der Empfindungen, eines in Bewegung gesetzten, oder gelassenen Gemüthes. Aber mit dieser Anwendung der Kunst auf den einzigen

(†) S. Adriano di Metastasio. Att. II. f. 5. *saggio guerriero antico.* &c.

(††) Ebendaselbst. Att. III. f. 2. *Piu bella, al tempo usato* &c.

zigen Zwek den sie haben kann, sind die Tonsezer, Sänger und Spiehler nicht zufrieden. Sie machen es wie die Gaukler, die die Hände zum Gehen, und die Füße zu Führung des Degens, oder andern Verrichtungen der Hände brauchen, um den Pöbel in Erstaunen zu setzen. Es ist selten eine Oper wo der Tonsezer nicht Fleiß darauf wendet, sich in das Gebieth des Mahlers einzudrängen. Bald schildert er das Donnern und Blizen, bald das Stürmen der Winde, oder das Rieseln eines Baches, bald das Geklirre der Waffen, bald den Flug eines Vogels, oder andre natürliche Dinge, die mit den Empfindungen des Herzens keine Verbindung haben. Ohne Zweifel hat dieser verkehrte Geschmak des Tonsezers die Dichter zu der Ungereimtheit verleitet in den Arien so sehr ofte Vergleichungen mit Schiffern, mit Löwen und Tygern und dergleichen die Phantasie reizenden Dingen anzubringen.

Dazu kam noch allmählig beym Tonsezer, Sänger und Spiehler die kindische Begierde schweere, künstliche Sachen zu machen. Der Sänger wollte dem Pöbel einen außerordentlich langen Athem, eine ungewöhnliche Höhe und Tiefe der Stimme, eine kaum begreifliche Beugsamkeit und Schnelligkeit der Kehle und andre dergleichen Raritäten zeigen: auch der Spiehler machte seine Ansprüche auf Gelegenheit die Schnelligkeit seiner Finger, in blizenden Passagen und gewaltigen Sprüngen zu zeigen. Dazu mußte der Tonsezer ihm Gelegenheit geben. Daher entstehen die Mißgebuhrten von Passagen, Läufen und Cadenzen, die oft in affektvollen Arien alle Empfindung so plözlich auslöschen, als wenn man Wasser auf glüende Kohlen göße. Daher die unleidliche Verbrähmung, wodurch ein sehr nachdrüklicher Ton, in eine reiche Gruppe feiner Tönchen so gut eingefaßt wird, daß man ihn kaum mehr vernehmen kann. Wer nur einigen Geschmak oder Empfindung hat, wird von dem lebhaftesten Unwillen getroffen, wenn er hört, daß ein Sänger anfängt in rührenden Tönen eine zärtliche, oder schmerzhafte Gemüthslag an den Tag zu legen, und dann plözlich schöne Raritäten auskramt. Anfänglich fühlt man sich von Mitleiden über sein Elend gerührt; aber kaum hat man angefangen die süße Empfindung mit ihm zu theilen, so sieht man ihn in einen Marktschreyer verwandelt, der von der vorgegebenen Leidenschaft nichts fühlt, sondern uns blos die raren Künste seiner Kehle zeigen will; und izt möchte man ihn mit Steinen von der Bühne wegjagen, daß er uns für so pöbelhaft hält, einen Gefallen an solchen Gaukeleyen zu haben.

Endlich muß man in so mancher Oper die meiste Zeit mit Anhörung sehr langweiliger, keine Spuhr von Empfindung verrathender Gesänge über nichtsbedeutende Texte zubringen. Denn es soll bald in jeder Scene eine Arie stehen. Da aber doch das Drama nicht durchaus in Aeußerungen der Empfindung besteht, so müßte der Dichter auch Befehle, Anschläge, Anmerkungen oder Einwendungen, in lyrischen Ton vortragen, und der Sezer mußte nothwendig Arien daraus machen, die dem Zuhörer unerträgliche Langeweile machen, oder, welches noch ärger ist, ihn mitten in einer ernsthaften Handlung, da er das Betragen, die Anschläge und Gedanken der darin verwikelten Personen beobachten möchte, an einen Ball erinnern. Denn diese auf nichtsbedeutende Texte gesezte Gesänge, sind insgemein in dem Ton und Zeitmaaß einer Menuet, Polonoise oder eines andern Tanzes.

Zu allen diesen Ungereimtheiten kommt noch die einschläfernde Einförmigkeit der Form aller Arien. Erst ein Ritornell, denn fängt der Sänger an ein Stük der Arie vorzutragen; hält ein, damit die Instrumente ihre Geräusch machen können; denn fängt er aufs neu an; sagt uns dasselbe in einem andern Tone noch einmal; dann läßt er seine Künste in Passagen, Läufen und Sprüngen sehen und so weiter. Es würde für eine Beleidigung der hohen Oper gehalten werden, wenn irgendwo, auch da wo die Gelegenheit dazu höchst natürlich wäre, ein rührendes, oder fröhliches Lied angebracht, oder wenn eine Arie ohne Wiederholungen und ohne künstliche Verbrämungen erscheinen sollte. Unfehlbar würde der Sänger dem sie zu Theil würde, sich dadurch für erniedriget halten. Und der Thor bedenkt nicht, daß in dem empfindungsvollen Vortrag des einfachesten Liedes, der höchste Werth seiner Kunst besteht.

Nun kommt das Unschikliche der äußerlichen Veranstaltungen, wodurch so manche Oper ein pöbelhaftes Schauspiehl wird. Da begeht man gleichgroße Ungereimtheiten durch Ueberfluß und durch Mangel. Man will in jeder Oper wenigstens einige Scenen haben, die das Aug des Zuschauers betäuben, die Natur der Handlung lasse es zu oder nicht. Könige kommen ofte mit ihrer ganzen Leibwache ins Audienz-

Audienzzimmer. Das unnatürliche Gefolg stellt sich für einen Augenblik in Parade; weil aber die Unterredung geheim seyn soll, so zieht es auch gleich wieder ab; und nicht selten fängt währenden Abzug, der ofte mit nicht geringen Geräusch begleitet ist, die geheime Unterredung, von der der Zuhörer kein Wort vernehmlich hört, an. Andremale wird eine Scene durch die Armuth der Vorstellung abgeschmakt. Man will ein ganzes Heer, oder wol gar eine Feldschlacht vorstellen, und bewürkt dieses Schauspiehl, das den Zuschauer in Erstaunen sezen soll, mit einem paar duzend Soldaten, die man um ihren Zug recht wunderbar zu machen, einzeln, drey bis viermal im Kreis herumziehen läßt, damit Niemand merke, daß ihrer nur so wenig seyen: und die fürchterliche Schlacht, wird unter dem Geräusch der Violinen dadurch geliefert, daß die Krieger mit ihren hölzernen Degen, auf die von Pappe gemachten Schilde der Feinde schlagen, und ein dumpfes Geräusch machen. Nicht einmal Kinder können sich bey einer so fürchterlichen Schlacht des Lachens enthalten. Aber es wird mir zu verdrießlich die Kindereyen zu rügen, die das höchste Werk der schönen Künste, bis zum Possenspiehl erniedrigen. Ueber die Verziehrungen und Tänze, hab ich meine Anmerkungen in andern Artikeln vorgetragen. (*)

(*) Ballet, Tanz, Schaubühne.

Damit mich Niemand beschuldige, daß ich blos aus verdrießlicher Laune, so viel Böses von der Oper sage, oder die Sachen übertreibe, will ich die Gedanken eines in diesem Punkt gewiß unpartheyschen Mannes, des Grafen Algarotti anführen, der seinen Versuch über die Oper mit folgender Betrachtung anfängt. „Von allen Schauspiehlen, die zum Zeitvertreib der Personen von Geschmak und Einsicht erfunden worden, scheinet keines feiner ausgedacht oder vollkommener zu seyn, als die Oper. — Aber unglüklicher Weise geht es damit, wie mit mechanischen Werken, die sehr zusammengesetzt sind, und eben deswegen leicht in Unordnung gerathen. — Alles wol betrachtet, läßt sich leicht begreifen, warum ein Schauspiehl, das natürlicher Weise das angenehmste von allen seyn sollte, so abgeschmakt und so langweilig wird. Man hat dieses blos der vernachläßigten Uebereinstimmung der verschiedenen Dinge zuzuschreiben, die zur Oper gehören, dadurch geschieht es, daß sie nicht einmal ein Schatten einer wahren Nachahmung ist: die Täuschung die nur aus vollkommener Vereinigung aller dazu gehörigen Dinge entstehen kann, verschwindet: und dieses Meisterstük der Erfindung des Wizes, verwandelt sich in ein langweiliges, unzusammenhangendes, unwahrscheinliches, abentheuerliches und groteskes Werk, das alle die schimpfliche Namen, die man ihm giebt, und die strenge Rügung derer, die mit Recht das Vergnügen, als eine sehr wichtige Sache ansehen, wol verdienet.„ So urtheilt ein Italiäner, dem die Ehre seiner Nation sehr am Herzen liegt, von einer Erfindung, die in Italien gemacht und wodurch es berühmt worden ist. Bey dem in der lezten Anmerkung vorkommenden Ausdruk der schimpflichen Namen, führet er eine spöttische Stelle aus einem englischen Wochenblatt die Welt an, die so lautet: „Wie das Wasser eines gewissen Brunnens in Thessalien, wegen seiner berauschenden Kraft in nichts anderm, als einem Eselshuf konnte aufbewahrt werden; so kann dieses matte und zertrümmerte Werk (die Oper) nur in solchen Köpfen, die besonders dazu gemacht sind, Eingang finden.„ (*)

(*) Man sehe auch Glucks Vorrede zur Oper Alceste.

Und dennoch hat selbst bey diesen Ungereimtheiten, dieses Schauspiehl in einzelen Scenen mich oft entzükt: mehr als einmal hab ich dabey vergessen, daß ich ein künstliches, in so manchen Theilen unnatürliches Schauspiehl sehe, habe mir eingebildet das Weheklagen unglüklicher Personen, das Jammern einer Mutter um ihr umgebrachtes Kind; die Verzweiflung einer Gattin, der ein geliebter Gemahl entrissen und zum Tode verurtheilt worden; den natürlichsten und durchdringensten Ausdruk zärtlicher, oder heftiger Leidenschaften, nicht nachgeahmt, sondern würklich zu hören. Nach solchen hinreißenden Scenen begreift man, was für ein fürtrefliches Schauspiehl die Oper seyn und wie weit sie die andern übertreffen könnte. Man bedauert, daß so herzrührende Dinge mitten unter so viel Ungereimtheiten vorkommen, und man kann sich nicht enthalten auf Entwürfe zu denken, wie dieses Schauspiehl von dem Unrath des darin vorkommenden kindischen Zeuges gereiniget, und bey seiner so überwiegenden Kraft auf einen edlern und größern Zwek, als der bloße Zeitvertreib ist, angewendet werden könne.

Ich weiß wol, daß die Mode und mancherley unüberlegte und kaum bemerkbare Ursachen, die gleich dem unhintertreiblichen Schiksal, das dem Lauf aller menschlichen Geschäfte seine Wendung giebt, in jedem Jahrhundert den Wissenschaften und Künsten ihren Schwung und ihren Geist, den man Genium

nium sæculi nennen kann, geben. Gegen diese nicht sichtbar würkenden Ursachen, vermögen Vorschläge, wenn sie gleich von der reinesten, gesundesten Vernunft gethan werden, sehr wenig. Aber man kann sich nicht enthalten das Muster der Vollkommenheit so bald man es entdeket aufzustellen, und eine Sache, die durch den Strohm der Vorurtheile und des schlechten Geschmaks umgerissen und verunstaltet worden, wenigstens in der Einbildung, schön zu sehen, und in ihrer Vollkommenheit zu genießen.

Der festeste Grund um die Oper, als ein prächtiges und herrliches Gebäude daraufzusezen, wär ihre genaue Verbindung mit dem Nationalinteresse eines ganzen Volks. Aber daran ist in unsern Zeiten nicht zu denken. Denn die Staaten haben sich niemals weiter, als izt, von dem Geist entfernt, der ehemals in Athen und Rom geherrscht, und durch den die öffentlichen Schauspiehle, besonders die griechische Tragödie, die im Grund eine würkliche Oper war, (*) zu wesentlichen Stüken politischer und gottesdienstlicher Feyerlichkeiten geworden sind. Ohne so hoch in die unabsehbaren Gegenden der süßen Phantasien zu fliegen, wollen wir nur von den Verbesserungen sprechen, die man der Oper nach der gegenwärtigen Lage der schönen Künste und der politischen Anordnungen, geben könnte. Dazu würde, wie der Graf Algarotti richtig anmerkt, nothwendig erfodert, daß ein von den Musen geliebter großer Fürst, die ganze Veranstaltung dessen, was zu diesem Schauspiehl gehöret, einem Mann gäbe, der mit dem guten Willen und viel Geschmak, ein vorzügliches Ansehen besäße, wodurch er den Dichter, Tonsezer und alle zur Oper nothwendige Virtuosen, nach seinem Gefallen zu lenken vermöchte. Die Foderung ist schweer genug, um uns alle Gedanken zu benehmen, sie höher zu treiben.

(*) S. Tragödie.

Die Hauptsache käme nun auf den Dichter an. Dieser müßte, ohne Rüksicht auf die Sänger und ohne die vorher erwähnten Betrachtungen, die ihn gegenwärtig in so viel Ungereimtheiten verleiten, blos dieses zum Grundsaz nehmen, „ein Trauerspiehl zu verfertigen, dessen Inhalt und Gang sich für die Hoheit, oder wenigstens das Empfindungsvolle des lyrischen Tones schike.“ Dazu ist in Wahrheit jeder tragische Stoff schiklich, wenn nur dieses einzige dabey statt haben kann, daß die Handlung einen nicht eilfertigen Gang, und keine schweeren Verwiklungen habe. Eilfertig kann der Gang nicht seyn; weil dieses der Natur des Gesanges zuwider ist, der ein Verweilen auf den Empfindungen, aus denen die singende Laune entsteht, voraussezet. (*) Schweere Verwiklungen verträgt er noch weniger, weil dabey mehr der Verstand, als die Empfindung beschäftiget wird. Wo man Anschläge macht, Plane verabredet, sich berathschlaget, da ist man von dem Singen am weitesten entfernt.

(*) S. Gesang.

Also würde der Operndichter von dem tragischen vornehmlich darin abgehen, daß er nicht, wie dieser, eine Handlung vom Anfang bis zum Ende mit allen Verwiklungen, Anschlägen, Unterhandlungen und Intrigen und Vorfällen, sondern, blos das, was man dabey empfindet, und was mit verweilender Empfindung, dabey geredt oder gethan wird, vorstellte. Um dieses kurz und gut durch ein Beyspiel zu erläutern, wollen wir Klopstoks Bardiet oder Hermanns Schlacht anführen, die viel Aehnlichkeit mit der Oper hat, wie unser Ideal sie zeiget. Der Dichter stellt, wie leicht zu erachten, nicht die Schlacht selbst, sondern die empfindungsvollen Aeusserungen einer wolausgesuchten Anzahl merkwürdiger Personen, vor und während und nach der Schlacht vor. Darum fehlt es seinem Drama doch nicht an Handlung, noch an Verwiklung, noch an wahrem dramatischen Ausgang.

Man darf nur obenhin Oßians Fingal oder Temora lesen, um zu sehen, wie auch daraus wahrer Opernstoff zu schöpfen wäre. Wir wollen nur eines einzigen erwähnen. In dem Gedichte Temora sieht Fingal, von einigen Barden umgeben, der Schlacht von einem Hügel zu. Nachdem die Sachen sich wenden, schiket er von da Bothen an die Häupter des Heeres, oder empfängt Bothschaften von ihnen. Weil insgemein vor der Schlacht die Barden Gesänge anstimmten, so kann sich jeder leicht vorstellen, wie natürlich die Handlung hier mit Gesang anfieng. Ihr Fortgang, ihre mannigfaltigen Abwechslungen und Verwiklungen würden von Personen, die so wesentlich dabey intereßirt sind, und so mancherley abwechselnde Leidenschaften dabey fühlen, in dem wahren lyrischen Ton, bald in Recitativen, bald in Arien, Liedern, oder Chören geschildert werden. Nach Endigung der Schlacht folgen Triumphlieder, und, wie wir sie bey Oßian im angezogenen Gedichte würklich finden, sehr mannigfaltig abwechselnde, wahrhaftig lyrische Erzählungen von besondern Vorfällen; episodische Geschichten in dem höch-

sten

sten lyrischen Ton. Man müßte dem Genie eines Dichters sehr wenig zutrauen, wenn man zweifeln wollte, daß er aus diesem Theil der erwähnten Epopöe, eine recht schöne Oper machen könnte.

Ich führe diese zwey Beyspiehle nicht darum an, als ob ich den kriegerischen Stoff für den besten und bequämsten zu dieser Absicht halte; sondern vielmehr um zu zeigen, wie so gar dieser, so einförmig er ist, und so vorzüglich er für die Epopöe gemacht scheinet, sich Opernmäßig behandeln ließe. Denn jede andere, große, oder blos angenehme Begebenheit, wobey viel zu empfinden ist, kann hiezu dienen. Es kommt blos darauf an, daß der Dichter die Sachen in einer Lage zu fassen wisse, wo er eine hinlängliche Anzahl und Mannigfaltigkeit von Personen einzuführen wisse, die natürlicher Weise, bey dem, was geschieht, oder geschehen soll, in mancherley Empfindung gerathen, und Zeit haben, sie zu äußern.

Eine solche Oper wär allerdings eine völlig neue Art des Drama, wovon man sich, wenn man Klopstoks Bardiet mit Ueberlegung betrachtet, leicht eine richtige Vorstellung machen kann. Außer würklichen Begebenheiten, kann jedes merkwürdige Fest, jede große Feyerlichkeit, dergleichen Stoff an die Hand geben.

Da wir den Dichter von allen Banden und Fesseln, die der Tonsezer, Sänger und der Verziehrer oder Decorateur, ihm bis dahin, angelegt haben, freysprechen, und ihm das einzige Gesez auflegen, bey Einheit des Stoffes durchaus lyrisch zu bleiben, so wird er von selbst Mittel genug ausdenken, der Einförmigkeit der Arien auszuweichen. Wenn ers schiklich findet, wird er ein Lied, eine Ode, zwischen die gewöhnlichen Arien, Chöre, Duette und Terzette, natürlich anzubringen wissen. Ich will, um denen, die sich nicht leicht in neue Vorschläge zu finden wissen, noch ein Beyspiehl einer nach dieser Art behandelten Oper anführen.

Der Fürst Demetrius Kantemir erzählt in seiner Oßmannischen Geschichte, daß der Großsultan Murad IV. bey Eroberung der Stadt Bagdad den grausamen Befehl gegeben, alle Gefangene niederzuhauen; daß während den schreklichen Blutbad ein gewisser Persischer Musikverständiger, die Oßmannischen Befehlshaber gebeten, seinen Tod etwas aufzuschieben, und ihm zu verstatten, nur ein Wort mit dem Kayser zu reden. Da er hierauf vor dem Kayser gebracht worden, und dieser ihm endlich befohlen, von seiner Geschiklichkeit in der Musik eine Probe zu machen, nahm er ein Scheschta (das die Griechen Psalterion nennten) in die Hand und sang dazu ein Klagelied von der Eroberung Bagdads und Murads Lobe, mit so anmuthiger Stimm und so viel Geschiklichkeit, daß dem Kayser selbst die Thränen darüber ausbrachen, und er befahl den noch übrigen Einwohnern zu schonen. Diese Begebenheit könnte gar füglich durch eine Oper vorgestellt werden. Der Dichter könnte sich einen Ort in Bagdad wählen, wo entweder blos der erwähnte Sänger mit seiner Familie, und einigen seiner Freunde, oder allenfalls etliche der vornehmsten Einwohner der Stadt, sich versammlet befänden, um die schrekliche Catastrophe zu erwarten. Es ließe sich gar leicht, um mehr Mannigfaltigkeit zu erhalten, eine sehr natürliche Veranlassung ausdenken, außer Männern auch Frauen, Jünglinge und Jungfrauen auf die Scene zu bringen. Es wäre unnöthig sich hierüber in umständliche Vorschläge einzulassen. Der Virtuos, der hier die Hauptrole spiehlt, entdeket seinen in Angst und Schreken gesezten Freunden, was er ausgedacht, um einen Versuch zu machen, sie zu retten, und geht ab, um ihn auszuführen. Mittlerweile sieht man von den andern handelnden Personen bald mehrere, bald wenigere auf der Scene, und es wird dem Dichter leicht werden, Furcht, Hofnung und andere Leidenschaften wechselsweise durch sie zu schildern. Man vernihmt, daß der Kayser den Mann vor sich gelassen; einer schmeichelt sich mit Hofnung, ein andrer nihmt seine Zuflucht zum Gebeth um einen glüklichen Ausgang zu erhalten, ein dritter, nihmt voll Kleinmuth von einer Geliebten, oder von seinen Freunden in naher Erwartung des Todes schon Abschied.

Nun kann der Dichter seine Zuschauer vor ein Zelt, oder vor einen Pallast, wo der Sultan dem Sänger Gehör giebt, versezen, kann den Virtuosen sein Klaglied singen, den Kayser in voller Rührung seinen geänderten Entschluß offenbaren, und denn auf mehr, als einerley Art, die Dankbarkeit und endlich das Frohloken der Erretteten in sehr rührenden Recitativen, Sologesängen und Chören, hören lassen.

Wenn also Dichter von Genie sich mit dem Opernstoff abgeben würden, so könnten vielerley Handlungen dazu ausgesucht, und die Sache selbst auf sehr

sehr mannigfaltige Weise behandelt werden, ohne in das Unnatürliche und Ungereimte zu verfallen, das unsere Oper so abentheuerlich macht. Bey Wiederlegung des Einwurfes, daß es überhaupt unnatürlich sey Menschen bey einer ernsthaften Handlung durchaus singend einzuführen, wollen wir uns nicht aufhalten. Wir wollen gestehen, daß man einem Menschen, der nie eine gute Oper gesehen hat, durch richtige Vernunftschlüße beweisen könne, dieses Schauspiehl sey durchaus unnatürlich; aber der größte Vernünftler, der eine der besten Graunischen, oder Haßischen Opern von guten Sängern vorgetragen gehört hat, wird gestehen, daß die Empfindung nicht von Vernunftschlüßen abhängt. So ungereimt die Oper scheinet, wenn man blos die kahlen Begriffe, die der Verstand sich davon macht, entwikelt, so einnehmend ist sie, wenn man auch nur eine recht gute Scene davon gesehen hat.

Da wir den Dichter für die Hauptperson halten, um die Oper zu einem guten Schauspiehl zu machen, so werden wir über das andere, was dazu gehört kürzer seyn. Denn wir haben Proben genug vor uns, daß die Musik, wenn sie nur güt geleitet wird, das Ihrige bey der Sache sehr gut zu thun, vollkommen genug ist. Wir wissen, daß Händel, Graun und Haße, um blos der Unsrigen zu erwähnen, die gewiß keinem Welschen Tonsezer weichen dürfen, jeden Ton der Empfindung zu treffen, und jede Leidenschaft zu schildern gewußt haben. Wir dürfen also, da doch das Genie nicht von Unterricht abhängt, nur die Tonsezer von Genie vermahnen, ihre Kunst auf die Art, wie diese Männer gethan haben, zu studiren; hiernächst aber sie vor einigen Fehltritten warnen, die selbst diese große Männer, durch die Mode verleitet, gethan haben.

Daß überhaupt der Gesang in den Opern übertrieben und bis zur Ausschweiffung gekünstelt sey, kann dünkt mich auch von dem wärmesten Liebhaber des künstlichen Gesanges nicht geläugnet werwerden. Das Angenehme und Süße herrscht darin so sehr, daß die Kraft des Ausdruks gar zu ofte dadurch verdunkelt wird. Hier ist noch nicht die Rede von den langen Läufen, sondern von den übertriebenen Ausziehrungen einzeler Töne, wodurch gar ofte anstatt eines, oder zweyer Töne vier, sechs auch wol gar acht auf eine einzige Sylbe kommen. Dieses ist offenbar ein Mißbrauch, der durch die unbesonnene Begierde der Sänger überall künstlich und schön zu thun, Veränderungen anzubringen, und eine rare Beugsamkeit der Kehle zu zeigen, in die Arien eingeführt worden ist. Nachdem man gemerkt, daß der Vortrag des Gesanges Nachdruk und Leben bekomme, wenn die Töne nicht steif und durchaus monotonisch angegeben, sondern bald sanft geschleift, bald etwas gezogen und schwebend, bald mit einem sanften Vorschlag, oder Nachschlag angegeben würden; so trieben die Sänger ohne Geschmak die Sach allmählig bis zum Mißbrauch, und verwandelten bald jeden Ton in mehrere. Die Tonsezer mögen bemerkt haben, daß dieses nicht allemal geschikt, noch mit der Harmonie passend gescheh. Dieses brachte sie vermuthlich auf den Gedanken die ausziehrenden Töne und Manieren dem Sänger vorzuschreiben; und dadurch vermehrte sich die Anzahl der auf einen Takt gehenden Töne. Nun fiengen die Sänger aufs neue an, willkührliche Ausziehrungstöne hinzuzuthun, und auch darin gaben die Tonsezer nach, und schrieben ihnen noch mehr vor, bis die izt gewöhnliche und noch immer mehr zunehmende Verbrämung daraus entstund, wodurch die Sylben und ganze Worte unverständlich, der Gesang selbst aber in eine Instrumentalstimme verwandelt worden.

Es ist sehr zu wünschen, daß dieser Mißbrauch wieder eingestellt, und der Gesang auf mehr Einfalt gebracht, seine vorzügliche Kraft aber in wahrem Ausdruk der Empfindung und nicht in Zierlichkeit und künstlichen Tongruppen gesucht werde. In Stüken von blos lieblichem Inhalt, wo die Empfindung würklich etwas wollüstiges hat, können solche Verbrämungen statt haben; aber in ernsthaften, pathetischen Sachen sind sie größtentheils ungereimt, so lieblich sie auch das Gehör küzeln. Händel war darin noch mäßig, aber unser sonst so fürtrefliche Graun, hat sich von dem Strohm des Vortheils zu sehr hinreissen lassen.

Ein eben so großer Mißbrauch sind die so sehr häufigen Läufe, oder sogenannten Rouladen, die in jeder Arie an mehrern Stellen und oft auf jedem schiklichen Vocal vorkommen; so daß Unwissende leicht auf die Gedanken gerathen, daß sie die Hauptsach in der Arie ausmachen. Man sieht in der That in dem Opern ofte, daß die Zuhörer nicht eher aufmerksam werden, bis der Sänger an die Läufe kommt, wo er bald das Gurgeln der Taube, bald das Gezwitscher der Lerche, bald das Ziehen und Schla-

Schlagen der Nachtigall, bald gar das Stürmen der Elemente nachmacht. Doch hierüber ist bereits in einem andern Artikel gesprochen worden. (*)

(*) S. Läufe

Wir wollen über diese, aus Begierde nach Neuerungen entstandene Mißbräuche noch eine sehr vernünftige Anmerkung eines Mannes von feinem Geschmak anführen. „Man muß gestehen, daß ohne diese Neigung die Musik zu der Vollkommenheit in der wir sie bewundern nicht würde gekommen seyn: aber es ist darum nicht weniger wahr, daß sie eben dadurch in einen Verfall gerathen ist, über den Männer von Geschmak seufzen. So lange die Künste noch in der Kindheit sind, dienet ihnen die Neigung zum Neuen zur Nahrung, befördert ihren Wachsthum, bringet sie zur Reife und zur völligen Vollkommenheit. Sind sie aber dahin gekommen, so gereicht eben das, was ihnen das Leben gegeben hat, zu ihrem Untergang. (†)

Endlich ist zu wünschen, daß die Tonsezer sich nicht so gar knechtisch an eine Form der Arien bänden, sondern mehr Mannigfaltigkeit einführten. Warum doch immer ein Ritornel, wo keines nöthig ist? Warum immer ein zweyter oft zu sehr abstechender Theil, wo die Empfindung dieselbe bleibt, und warum bey jeder Arie ein Zwischenspiehl der Instrumente, eine so große Ausdähnung und endlich eine Wiederholung des ersten Theiles? Alle diese Sachen können sehr gut seyn, wenn sie nur zu rechter Zeit gebraucht werden; aber oft ist es noch besser eine Veränderung darin zu treffen. So hat Graun einigemale sehr glüklich das Ritornell weggelassen, wodurch gewiß die ganze Stelle würde geschwächt worden seyn. Die fürtrefliche Scene in der Opera Cinna, wo die recht ins Herz schneidende Arie O! Numi Consiglio! vorkommt, würde durch ein Ritornell vor der Arie ihre beste Kraft unfehlbar verliehren.

Das Arioso, welches bisweilen von so fürtreflicher Würkung ist, und ein Recitativ in abgemessener Bewegung, sind beynahe ganz aus den Opern verschwunden; so daß zwischen dem Recitativ, und der so mühesam ausgearbeiteten Arie, gar keine Zwischengattungen des Gesanges vorkommen, als etwa die Recitative mit Accompagnement. Es ist kaum zu begreifen, wie man auf diese magere Einschränkung des Operngesanges gefallen ist.

Die Einrichtung der Schaubühne, und das, was zum Aeußerlichen des Auftrits der Personen gehört, ist bey jedem Schauspiehl, vornehmlich aber bey der Oper, von Wichtigkeit. Wie überhaupt bey allen Gegenständen der Empfindung die Einbildung das Meiste thut, so kann eine mittelmäßige Oper durch geschikte Veranstaltung des Aeußerlichen der Vorstellung gut, und eine fürtrefliche, durch Vernachläßigung derselben, schlecht werden. Das Allgemeine, was hierüber zu sagen wäre, ist bereits an einer andern Stelle dieses Werks gesagt worden. (*) Aus demselben kann man abnehmen, wie sehr die äusserlichen Veranstaltungen bey der Oper wichtig sind. Eine feyerliche Stille; eine Scene, die finster und traurig, oder prächtig und herrlich ist; der Auftritt der Personen, deren Stellung, Anzug und alles was zum Aeußerlichen gehöret, mit jenem Charakter der Scene übereinkommt — dieses zusammengenommen, würket in den Gemüthern der Zuschauer eine so starke Spannung zur Leidenschaft, daß nur noch ein geringer Stoß hinzukommen dürf, um ihren vollen Ausbruch zu bewürken; die Gemüther sind schon zum voraus so sehr erhizt, daß nun ein kleiner Funken alles darin in volle Flammen sezet.

(*) Im Art. Leidenschaft. S. 696.

Wer dieses recht bedenket, wird leicht begreifen, daß kein Werk der Kunst der Oper, an Lebhaftigkeit der Würkung gleich kommen könne. Aug und Ohr und Einbildungskraft, alle Spannfedern der Leidenschaften werden da zugleich ins Spiehl gesezt. Darum ist es von großer Wichtigkeit, daß die äusserlichen Zurüstungen, von denen so sehr viel abhängt, mit ernstlicher Ueberlegung veranstaltet werden.

Der Baumeister der Schaubühne muß ein Mann von sicherem Geschmak seyn, und bey jeder veränderten Scene genau überlegen, wohin der Dichter ziehlt. Denn muß er mit Beybehaltung des Ueblichen, oder des Costumé, alles so einrichten, daß das Aug zum voraus auf das, was das Ohr zu vernehmen hat, vorbereitet werde. Die Scenen der Natur und die Aussichten, welche die Baukunst dem Auge zu verschaffen im Stand sind, können jede

(†) Algarotti saggio sopra l'Opera. Um über alles, was ich von der Oper zu sagen hätte, kürzer zu seyn, verweise ich überhaupt die, denen diese Materie interessant ist, auf dieses kleine Werk, das mit eben so viel Geschmak als Einsicht geschrieben ist.

jede leidenschaftliche Stimmung annehmen. Eine Gegend oder eine Aussicht kann uns vergnügt, fröhlich, zärtlich, traurig, melancholisch und furchtsam machen; und eben dieses kann durch Gebäude und durch innere Einrichtung der Zimmer bewürkt werden. Also kann der Baumeister dem Dichter überall vorkommen, um ihm den Eingang in die Herzen zu erleichtern. Aber er muß sich genau an die Bahn halten, der der Dichter folget: nichts Unbedeutendes, zum bloßen Küzel des Auges; vielweniger etwas Ueberraschendes, das dem herrschenden Ton der Empfindung widerspricht.

Auch die Kleidung der Personen ist zum Eindruk von Wichtigkeit; und es ist sehr ungereimt, wenn man dabey blos auf eine dumme Blendung des Auges sieht. In Rom war es zu der Zeit der Republik sehr gewöhnlich, daß die Großen, wenn ihnen eine Gefahr drohete; wenn sie sich vor dem Volke über schweere Beschuldigungen zu verantworten hatten, oder wenn etwa die Republik in allgemeiner Noth war, Trauerkleider anzogen. Sie wußten, was für Eindruk dergleichen geringscheinende Dinge, auf die Gemüther machen. Darauf und nicht blos auf Pracht und strozzenden Prunk, wie gemeiniglich geschieht, muß man bey der Opernkleidung sehen.

Von den Tänzen, die schiklicher ganz aus der Oper wegblieben, als daß sie, wie izt geschieht, blos die Handlung unterbrechen, und die durch dieselbe gemachten Eindrüke auslöschen, wollen wir hier gar nicht sprechen, weil das, was in andern Artikeln davon gesagt worden, hinlänglich ist dem, der den ganzen Plan einer Oper anordnet, auch eine schikliche Anwendung dieser Kunst an die Hand zu geben.

Wenn man bedenkt, was für große Kraft in den Werken einer einzigen der schönen Künste liegt; wie sehr der Dichter uns durch eine Ode hinreissen; wie tief uns der Tonsezer auch ohne Worte rühren; was für lebhafte und daurende Eindrüke der Mahler auf uns machen kann; wenn man zu allem diesem noch hinzusezt, daß das Schauspiehl schon an sich die Empfindungen auf den höchsten Grad treibet; (*) so wird man begreifen, wie unwiederstehlich die Gemüther der Menschen durch ein Schauspiehl könnten hingerissen werden, in welchem die einzelen Kräfte der verschiedenen schönen Künste so genau vereiniget sind. Ich stelle mir vor, daß bey einer wichtigen Feyerlichkeit, z. B. bey der Thronbesteigung eines Monarchen, eine in allen Theilen wol angeordnete und gut ausgeführte Oper gespiehlt würde, die darauf abziehlte, den neuen Fürsten empfinden zu lassen, was für ein Glanz den Regenten umgiebt, und was für eine Glükseligkeit der genießt, der ein wahrer Vater seines Volks ist; und denn empfinde ich, daß der Eindruk den sie auf ihn machen würde, so durchdringend seyn müßte, daß kein Tag seines künftigen Lebens kommen könnte, da er sich derselben nicht erinnerte. Daß die Empfindungen, die das Gemüth ganz durchdringen, wenn man sie ein einzigesmal gefühlt hat, unauslöschlich sind, und bey geringen Veranlassungen, sich wieder erneuern, muß jeder nachdenkende Mensch, wenn er dergleichen jemal empfunden hat, aus seiner eigenen Erfahrung wissen. Aber ich kann mich nicht enthalten, ein besonder merkwürdiges Beyspiehl hievon, das Plutarchus im Leben Alexanders erzählt, anzuführen. Man hatte den Antipater bey dem König wegen vieler begangener Ungerechtigkeiten verklagt. Kaßander des beklagten Sohn, wollte ihn vertheidigen; aber Alexander, der gegen diesen, bey einer andern Gelegenheit schon einen Unwillen geschöpft hatte, sagte ihm, vermuthlich mit einer sehr nachdrüklichen Miene: „Ihr sollt es gewiß empfinden, wenn es sich zeigen wird, daß ihr den Leuten unrecht gethan habt.„ Dieses prägte dem Kaßander eine so lebhafte Furcht ein, daß er lange hernach, da er schon König in Macedonien und Herr über Griechenland war, bey Erblikung einer Statue des Alexanders, die in Delphi stund, plözlich erschrak und so zitterte, daß er sich kaum wieder erholen konnte.

(*) S. Schauspiehl.

So verächtlich also die Oper in ihrer gewöhnlichen Verunstaltung ist, und so wenig sie den großen Aufwand den sie verursachet verdienet, so wichtig und ehrwürdig könnte sie seyn, wenn sie auf den Hauptzwek aller schönen Künste geleitet, und von wahren Virtuosen bearbeitet würde.

Sie ist eine nicht alte Erfindung des italiänischen Wizes, und wird auch außer Italien gemeiniglich in der Sprache der Welschen, und von Sängern dieser Nation aufgeführt. Zwar hatte die griechische Tragödie das mit der Oper gemein, daß der Dialog derselben nach gewissen Tonarten der Musik, wie das Recitativ der Oper declamirt wurd, und daß die lyrischen Stellen, nämlich die Chöre, förmlich gesungen wurden. Aber es ist nicht wahrscheinlich, daß die neuern Erfinder der Oper die Veranlassung

dazu von der alten Tragödie genommen haben. Die Art, wie sie durch allmählige Veränderungen entstanden ist, die man mit einem ziemlich unförmlichen, mit Musik und Tanz untermischten Schauspiehl, das großen Herren zu Ehren, bey feyerlichen Gelegenheiten gegeben wurd, vorgenommen hat, ist bekannt. Der Graf Algarotti hält die Daphne, die Euridice und die Ariane, die Ottavio Rinucini im Anfange des lezt verflossenen Jahrhunderts auf die Schaubühne gebracht hat, für die ersten wahren Operen, darin dramatische Handlung, künstliche Vorstellungen verschiedener Scenen durch Maschinen, Gesang und Tanz, zur Einheit der Vorstellung verbunden worden. Denn in den vorher erwähnten Lustbarkeiten, war noch keine solche Verbindung der verschiedenen Theile, die dabey vorkamen. Eine Zeitlang war die Oper blos eine Ergözlichkeit der Höfe, bey besondern Feyerlichkeiten, als Vermählungen, Thronbesteigungen und freundschaftlichen Besuchen großer Herren. Aber sie kam in Italien bald in die Städte und unter das ganze Volk; weil die ersten Unternehmer derselben merkten, daß dieses Schauspiehl eine gute Gelegenheit Geld zu verdienen, seyn würde. Und dazu wird sie noch gegenwärtig in den meisten großen Städten in Italien, so wie die comische und tragische Schaubühne gebraucht.

Außer Welschland ist sie an sehr wenig Orten als ein gewöhnliches dem ganzen Volke für Bezahlung offenstehendes Schauspiehl eingeführt. Nur wenige große Höfe haben Truppe Welscher Operisten in ihren Diensten, und geben in den so genannten Winterlustbarkeiten, etliche Wochen vor der in der römisch catholischen Kirche gebothenen Fastenzeit, einige Vorstellungen, zum bloßen Zeitvertreib. So lange die Oper in dieser Erniedrigung bleibet, ist freylich nichts Großes von ihr zu erwarten. Doch hat man ihr auch in dieser knechtischen Gestalt die Anwendung der Musik auf die Schilderungen aller Arten der Leidenschaften zu danken, woran man ohne die Oper vermuthlich nicht würde gedacht haben.

Operetten. Comische Opern.

Wie die eigentliche Oper, davon der vorhergehende Artikel handelt, aus Vereinigung des Trauerspiehls mit der Musik entstanden, so hat die Musik mit der Comödie vereiniget, die Operette hervorgebracht, die erst vor vierzig oder funfzig Jahren aufgekommen ist, aber seit kurzem sich der deutschen comischen Schaubühne so bemächtiget hat, daß sie die eigentliche Comödie davon zu verdrängen droht. Anfänglich war sie ein bloßes Possenspiehl zum Lachen, wozu die Deutschen von dem italiänischen Intermezzo, und der Opera buffa, den Einfall geborgt haben. Dabey waren Dichter und Tonsezer allein bemüht recht poßirlich zu seyn. Man muß gestehen, daß die Musik, ob es gleich scheinet, daß sie ihrer Natur nach nur zum fröhlichen oder herzrührenden Ausdruk diene, überaus geschikt ist, das Poßirliche zu verstärken und dem Lächerlichen eine Schärfe zu geben, welche weder die Rede noch die Gebehrden, noch der Tanz, zu erreichen vermögen. Man wird in keiner Comödie, bey keinem Ballet ein so lautes und allgemeines Lachen gehört haben, als das ist, daß man im Intermezzo und in der Operette gar ofte hört.

Da das Lachen auch seinen guten Nuzen hat, und in manchen Fällen, sowol der Gesundheit als dem Gemüthe sehr zuträglich ist; so würde man nicht wol thun, wenn man der Musik die Beförderung desselben verbiethen wollte. Es giebt Tonkünstler, die sehr gegen die comische Musik eingenommen sind, und glauben, daß eine so erhabene Kunst dadurch auf eine unanständige Weise erniedriget werde. Aber sie bedenken nicht, daß eine dem Menschen, nach den Absichten der Natur würklich nüzliche Sache, nicht niedrig seyn könne; sie haben nicht beobachtet, daß die Natur selbst bisweilen unter Veranstaltungen, die zu erhabenen Absichten dienen, Freud und Lachen mischt.

Man muß demnach der comischen Musik ihren Werth lassen, und nur darauf bedacht seyn, daß sie nicht gar zu herrschend werde, und das der gute Geschmak sie beständig begleite. Ich stimme gerne mit ein, wenn man den Tonsezer, der seine Zuhörer dadurch zum Lachen zu bringen sucht, daß er mit seinen Instrumenten ein Eselsgeschrey nachahmt, aus der Zunft stoßen will; aber, dem würde ich das Wort reden, der durch einen wizigen und launigen Contrast des Ernst- und Scherzhaften, durch würklich naive Schilderung lächerlich durch einander laufender Gemüthsbewegungen, mich lustig macht.

Seit kurzem hat man versucht die Operette, die anfänglich blos comisch war, etwas zu veredeln, und daraus entstehet izt allmählig ein ganz neues musicalisches Drama, welches von gutem Werth seyn

seyn wird, wenn es von geschikten Dichtern und Tonsezern einmal seine völlige Form wird bekommen haben. Es ist der Mühe werth, daß wir uns etwas umständlicher hierüber einlassen.

Wie die große Oper wichtige und sehr ernsthafte Gegenstände bearbeitet, wobey starke Leidenschaften ins Spiehl kommen, so kann die Musik, die jeden Ton mit gleicher Leichtigkeit annihmt, auch dienen sanftere Empfindungen, Fröhlichkeit und bloßes Ergözen zu schildern. Um dieses mit einer schiklichen Handlung zu verbinden, wähle man den Stoff, wie die Comödie, aus angenehmen oder ergözenden Vorfällen des gemeinen Lebens. Es ist ja schon von den ältesten Zeiten her ein Hauptgeschäft der Musik gewesen, auch zu fröhlichen gesellschaftlichen Unterhaltungen, es sey durch Tanz oder blos durch Lieder, das ihrige beyzutragen. Wir haben bereits einige Proben von französischen und deutschen Operetten von gemäßigten sittlichen Inhalt, die zwischen der hohen tragischen Oper und den niedrigen Intermezzo gleichsam in der Mitte stehen, und uns Hofnung machen, daß diese Gattung allmählig mehr ausgebildet, und endlich zu ihrer Vollkommenheit gelangen werde. Das *Rosenfest* von Hrn. Herman, der *Aerndtekranz*, und einige andere Stüke von unserm *Weiße*, sind gute Versuche in dieser Art. Sie nihmt ihren Stoff aus dem Leben des Landvolkes, kann sich aber auch wol einen Grad höher zu den Sitten und Handlungen der Menschen vom Mittelstand erheben. Wir würden rathen diesem Drama der Musik einen Ton zu geben, der sich eben so weit von der Hoheit des Cothurns, als von der Niedrigkeit der comischen Maske entfernt. Der Dialog der Handlung wäre prosaisch, folglich ohne Musik, wie es bereits eingeführt ist; und an schiklichen Stellen würde der Dichter Lieder von allerley Art, auch bisweilen Arien anbringen. Die Lieder würden theils aus dem Inhalt selbst hergenommen, theils, als episodische Gesänge erscheinen. Die Arien könnten durch die Handlung selbst veranlasset, von jeder Art des lyrischen Inhalts seyn, nur mußten sie sich nie bis zum hohen Ton der großen Oper erheben.

Der Tonsezer mußte dabey auch den gar zu gemeinen und gassenliedermäßigen Ton verlassen; edel und fein, nur nicht prächtig, feyerlich, oder erhaben zu seyn, sich befleißen. Seine Arien wären weder so ausführlich und ausgearbeitet, noch von so mannigfaltiger Modulation, noch so reich an begleitenden Stimmen, als die großen Opernarien.

Auf diese Weise würde würklich eine neue sehr angenehme Art eines mehr sittlichen, als leidenschaftlichen Schauspiehls entstehen, wobey Poesie und Musik vereiniget wären. Außer dem unmittelbaren Nuzen, den es mit andern dramatischen Schauspiehlen gemein hätte, würde dieses noch den besondern Nuzen haben, daß dadurch eine Menge in Poesie und Musik guter Lieder und angenehmer kleiner Arien, die man, ohne eben ein Virtuos von Profeßion zu seyn, gut singen könnte, von der Schaubühne in Gesellschaften und in einsame Cabinetter verbreitet würden. Man sieht in der That, daß gegenwärtig, seit dem Herr Hiller in Leipzig, so viel sehr leichte und dem gemeinen Ohr gefällige Lieder und Arietten in Weißens Operetten angebracht hat, in Gesellschaften und auf Spaziergängen sehr viel mehr gesungen wird, als ehedem geschehen ist.

Oratorium.

(Poesie, Musik.)

Ein mit Musik aufgeführtes geistliches aber durchaus lyrisches und kurzes Drama, zum gottesdienstlichen Gebrauch bey hohen Feyertagen. Die Benennung des lyrischen Drama zeiget an, daß hier keine sich allmählig entwikelnde Handlung, mit Anschlägen, Intrigen und durch einanderlaufenden Unternehmungen statt habe, wie in dem für das Schauspiehl verfertigten Drama. Das Oratorium nihmt verschiedene Personen an, die von einen erhabenen Gegenstand der Religion, dessen Feyer begangen wird, stark gerührt werden, und ihre Empfindungen darüber bald einzeln, bald vereiniget auf eine sehr nachdrükliche Weise äußern. Die Absicht dieses Drama ist die Herzen der Zuhörer mit ähnlichen Empfindungen zu durchdringen.

Der Stoff des Oratorium ist also allemal eine sehr bekannte Sache, deren Andenken das Fest gewiedmet ist. Folglich kann er durchaus lyrisch behandelt werden, weil hier weder Dialog, noch Erzählungen, noch Nachrichten von dem was vorgeht nöthig sind. Man weiß zum Voraus, durch was für einen Gegenstand die Sänger in Empfindung gesezt werden, und die Art, die besonderen Umstände derselben, unter denen der Gegenstand sich jedem zeiget. Dies alles kann aus der Art, wie sich die singenden Personen darüber aus-

auslassen, ohne eigentliche Erzählung hinlänglich erkannt werden.

Wenn gleich das Oratorium eine Begebenheit zum Grund hat, z. B. die Kreuzigung, oder die Auferstehung, so macht dieses darum den Erzählenden Vortrag nicht nothwendig; die Begebenheit kann in vollem Affekt lyrisch geschildert werden. So fängt Ramlers Oratorium vom Tode Jesu, mit dieser höchst rührenden lyrischen Schilderung an. (*)

(*) Nach der neuen Ausgabe.

Ihr Palmen in Gethsemane,
Wen hört ihr so verlassen trauren?
Wer ist der ängstlich sterbende? ; ; ;
Ist das mein Jesus? u. s. f.

Dieses ist lyrisch erzählt, oder geschildert, und ist die einzige für das Oratorium schikliche Weise, ob sie gleich wenig beobachtet wird.

Dialogische Reden haben da gar nicht statt, weil sie für die Musik sich gar nicht schicken, die weder Begriffe noch Gedanken, sondern blos Empfindungen schildert. Es ist höchst abgeschmakt solche Reden, wie man noch bisweilen im Oratorium hört: „Da sprach die Magd zu Petrus, auch du bist einer von ihnen — Petrus antwortete — Nein ich kenne ihn nicht„ in musikalischen Tönen vorzutragen.

Also muß der Dichter im Oratorium den epischen und den gewöhnlichen dramatischen Vortrag gänzlich vermeiden, und wo er etwas erzählen, oder einen Gegenstand schildern will, es im lyrischen Ton thun. Von der lyrischen Schilderung haben wir eine Probe zum Beyspiel gegeben; hier ist eine von der lyrischen Erzählung, aus dem angeführten Stük.

— Wehe! Wehe!
Nicht Ketten, Bande nicht, ich sehe
Gespizte Keile! — Jesus reicht die Hände dar,
Die theuren Hände, deren Arbeit wohlthun war.
Auf jeden wiederholten Schlag durchschneidet
Die Spize Nerv', und Ader, und Gebein. u. s. f.

Bey dem durchaus herrschenden lyrischen Ton, hat dennoch mannigfaltige Abwechslung statt. Das Recitativ, das Arioso, die Arie, Chöre, Duette und alle gewöhnliche Formen der zum Singen abgepaßten Texte, können verschiedentlich abgewechselt auf einander folgen.

Eine sehr wesentliche Sache hiebey ist dieses, daß der Dichter mehrere Charaktere einführe. Vollkommnen Gottesfürchtige, denn noch etwas schwache, auch wol gar verzagte Sünder; Menschen von feuriger Andacht, und denn zärtliche sanft empfindende; denn dadurch bekommt der Tonsezer Gelegenheit jedes Gemüth zu rühren.

Aber die wichtigste Lehre, die man dem Dichter für diese Gattung geben kann, ist diese, daß in den Empfindungen selbst nichts vorkomme, das nicht unmittelbar aus der Hoheit des Hauptgegenstandes entstehe, oder sich darauf beziehe. Der Dichter muß keinen Augenblik vergessen, daß die Personen, die er reden läßt zu einer sehr feyerlichen Gelegenheit versammelt sind, wo alles groß seyn muß. Man muß von den hohen Gegenständen die man vor sich hat, keine besondere Anwendung aufs kleine, auf das, was wenigen Menschen persönlich ist machen, vielweniger sich in allgemeine moralische Betrachtungen einlassen. So ist die erste Arie in dem erwähnten Ramlerischen Oratorium,

Held, auf den der Tod den Köcher ausgeleert,
Hör' am Grabe den, der schwächer Trost begehrt!

ob sie gleich, bey einer andern Gelegenheit schön und wichtig seyn möchte, hier nicht groß genug, da sie aus einem blos besondern Umstand des hohen Gegenstandes erwächst. Wenn der Tod Jesu, als die Versöhnung des ganzen menschlichen Geschlechts angesehen wird; so erwekt besonders der erste Blik auf diese unendlich große Handlung nothwendig auch ganz hohe Empfindungen. Noch weit weniger ist die so schöne Arie:

Ihr weichgeschaffne Seelen,
Ihr könnt nicht lange fehlen: u. s. f.

hier am rechten Orte, wo alles feyerlich seyn soll.

Ich zeige diese Mängel deswegen in dem besten Oratorium, das ich kenne, an, damit es desto deutlicher in die Augen falle, wie nothwendig die gegebenen Erinnerungen sind, da auch unsre besten Dichter dagegen fehlen.

Die Musik muß hier in ihrer vollen Pracht, aber ohne allen Prunk, ohne alle gesuchte Zierlichkeit erscheinen. Hier ist es nicht darum zu thun, schön und angenehm, sondern durchdringend und erhaben zu seyn. Da wir aber von dem Geschmak der Kirchenmusik in einem besondern Artikel gesprochen haben, so wollen wir hier das, was schon dort gesagt worden nicht wiederholen, sondern nur in eben der guten Absicht, in der vorher das Ramlerische Oratorium in einigen Stüken getadelt worden, auch einige schweere Fehler, in der auf eben dasselbe von dem großen Graun selbst verfertigten Musik begangen

gen worden, anzeigen. Die meisten Arien unterscheiden sich nicht genug von Opernarien; fast eben die Weichlichkeit und der übertriebene, beynahe wollüstige Puz der Melodien, und an einigen Orten so gar Spiehlereyen, die die Empfindung tödten; Passagen, die sich zu jeder Leidenschaft gleich gut schiken; weil sie gar nichts sagen. Z. B. in der Arie: So stehet ein Berg Gottes ꝛc. eine Passage auf das Wort stehet, und ein langer Lauf auf das Wort strahlen. In dem so feyerlichen Solo: **Weinet nicht, es hat überwunden der Löwe vom Stamm Juda**, sind würkliche, bis zum Ekel wiederholte Tändeleyen über die Worte überwunden, der Löwe und dem Stamm Juda. Ich verehre den Mann, der mein Freund war, in seiner Asche, so sehr, als jemand; aber über solche schweere Versehen, bey so höchst feyerlicher Gelegenheit, kann ich, zur Warnung andrer nicht schweigen. Wenn das warme Interesse für das Wahre und Gute mir diesen Tadel zweyer gegen mich freundschaftlich gesinnter Männer abgedrungen; so ist es auch nicht Freundschaft, sondern würkliche Empfindung der Sache, wenn ich beyden über die Arie: Singt dem göttlichen Propheten, meinen lauten Beyfall gebe: viel andrer fürtreflicher Stellen dieser beyden Werke nicht zu gedenken.

Ordnung.

(Schöne Künste.)

Man sagt von jeder Sache sie sey ordentlich, wenn man eine Regel entdeket, nach welcher ihre Theile neben einander stehen, oder auf einander folgen. Also bedeutet das Wort Ordnung im allgemeinen metaphysischen Sinne, eine durch eine, oder mehrere Regeln bestimmte besondere Art der Stellung, oder der Folge aller zu einem Ganzen gehörigen Theile, wodurch in dem Mehreren Einförmigkeit entsteht. In den Reyhen folgender Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. oder 1. 2. 4. 8. 16. ist Ordnung; weil in beyden die verschiedenen Zahlen nach einem Gesez auf einander folgen, wodurch Einförmigkeit entsteht. Man entdeket es in der ersten Reyhe darin, daß jede folgende Zahl um 1 größer ist, als die vorhergehende; und in der andern darin, daß jede folgende das doppelte der vorhergehenden ist. Die Ordnung hat also da statt, wo mehrere Dinge nach einer gewissen Regel neben einander stehen, oder auf einander folgen können: sie wird durch die Regel, oder durch das Gesez, nach welcher diese Dinge neben einander stehen, oder auf einander folgen, bestimmt; und man erkennt, oder bemerkt sie, so bald man entdeket, daß die Sachen nach einem Gesez verbunden sind, wenn gleich dieses Gesez keine Absicht zum Grund hat und nicht aus Ueberlegung vorhanden ist. Man höret bisweilen, daß Regentropfen von einem Dach in gleichen Zeiten nach einander abtrüpfen. In dieser Folge der Tropfen ist Ordnung, ohne Absicht; die Umstände der Sache bringen es so mit sich, daß jede Tropfe gleich geschwinde auf die vorhergehende folget. Dies ist hier das Gesez der Folge, durch welches sie Ordnung bekommt. Es kann sich treffen, daß etliche Kugeln, ohne Absicht auf die Erde geworfen, in gerader Linie und gleich weit aus einander liegen bleiben. Wir entdeken alsdenn Ordnung und Geseze der Stellung darin, die keine Folge der Ueberlegung sind. Wo wir in Verbindung der Dinge kein Gesez, keine Regel der Einförmigkeit bemerken, da sagen wir, die Sachen seyen unordentlich durch einander. Dieses sagen wir z. B. von den Bäumen in einem Walde, wenn wir keine Regel bemerken, durch welche Einförmigkeit der Stellung entstanden wäre.

Die Ordnung kann sehr einfach, aber sie kann auch sehr verwikelt seyn; weil das Gesez derselben mehr oder weniger Bedingungen haben kann, denen die Folge der Theile genug thun muß. Es giebt auch vielerley ganz verschiedene Gattungen der Ordnung, nach Verschiedenheit der Absicht, in welcher man einer Folge von Dingen eine Regel der Einförmigkeit vorschreibt. Damit wir uns aber nicht in allgemeine metaphysische Betrachtungen vertiefen, sondern blos bey dem bleiben, was die allgemeine Theorie der schönen Künste davon nöthig hat; so wollen wir hier blos von den Dingen sprechen, die durch Ordnung eine ästhetische Kraft bekommen, ohne Ordnung aber völlig gleichgültig wären; denn nur auf diese Weise läßt sich die Würkung der Ordnung vor allen Nebenwürkungen abgesondert erkennen.

Eine Menge vor unsern Augen zerstreut liegender Feldsteine, die wir mit völliger Gleichgültigkeit, ohne den geringsten Grad der Aufmerksamkeit sehen, kann durch Ordnung in einen Gegenstand verwandelt werden, den wir mit Aufmerksamkeit betrachten, und der uns wolgefällt. Hier hat kein einzeler Theil für sich ästhetische Kraft, sondern ist völlig unbedeutend: gefällt uns eine gewisse Anordnung dieser Steine,

so hat das materielle, oder das, was jeder Stein an sich hat, keinen Antheil an dieser Würkung. So haben einzele Schläge auf eine Trummel, oder auf einen Amboss nichts, das uns lokte; aber so bald wir Ordnung darin bemerken, besonders, wenn sie metrisch, oder rhythmisch werden, so bekommen sie ästhetische Kraft.

Ganz anders ist es mit solchen Dingen beschaffen, die schon einzeln, jedes für sich, eine Kraft haben, wie in der Rede, wo jedes Wort etwas bedeutet, oder in einem Gemählde, wo jede Figur für sich schon etwas hat, das den Geist oder das Herz beschäftiget. Wenn in dergleichen Gegenstände Ordnung gelegt wird, so kann daraus eine Würkung entstehen, wozu nicht blos die Ordnung, sondern auch das Materielle der geordneten Dinge das ihrige beyträgt.

In dem wir also hier die Ordnung und ihre Würkung betrachten, geschiehet es blos in so fern sie rein, und von aller materiellen Kraft der geordneten Sachen abgesondert ist, das ist, wir betrachten die reine Form der Dinge, ohne Rüksicht auf die Materie; kurz Ordnung, nicht Anordnung; denn dieses leztere Wort scheinet allemal die Ordnung auszudrüken, die in Rüksicht auf das Materielle der Sachen bestimmt wird. Hier ist sie also gar nichts, als der Erfolg der Regel des Nebeneinanderstehenden, oder Aufeinanderfolgenden. Bestimmt eine einzige einfache Regel die Folge der Dinge, so bewürket sie das, was insgemein Regelmäßigkeit, genennt wird, wie wenn Soldaten in Reyhen und Glieder stehen; wird aber die Folge durch mehrere Regeln bestimmt, so daß in der Folge der Dinge mancherley Bedingungen müssen erfüllt werden, so wird der Erfolg davon schon für etwas höheres, als bloße Regelmäßigkeit gehalten; es kann Symmetrie, Eurythmie und Schönheit daraus entstehen.

Die Ordnung würkt Aufmerksamkeit auf den Gegenstand, Gefallen an demselben, macht ihn faßlich und prägt ihn die Vorstellungskraft ein: das Unordentliche wird unbemerkt, und wenn man es auch betrachtet, so behält man es nicht in der Einbildungskraft; weil es keine faßliche Form hat. Aber die Würkung der Ordnung auf die Einbildungskraft kann sich bis auf einen hohen Grad des Wolgefallens und Vergnügens erstreken; wenn sie viel Mannigfaltigkeit genau in Eines verbindet, so bewürkt sie eine Art des Schönen, welches sehr gefällt. Man sieht sehr schöne mosaisch gepflasterte, oder von Holz eingelegte bunte Fußboden, da blos die Ordnung, in welcher kleine verschiedentlich gefärbte Drey- und Vierecke gesezt sind, eine sehr angenehme Mannigfaltigkeit von Formen und Verbindungen bewürket. So gar kann durch blos reine Ordnung schon etwas von sittlicher und leidenschaftlicher Kraft in den Gegenstand gelegt werden. Sie kann etwas phantastisches; aber auch etwas wol überlegtes, etwas sehr einfaches und gefälliges; aber auch etwas verwikeltes und lebhaftes haben. Das Spiehl der Trommel, wo ein Stük vom andern sich blos durch die Ordnung der aufeinanderfolgenden Schläge unterscheidet, kann allerley leidenschaftlichen Ausdruk annehmen. So mannigfaltig ist die Würkung der Ordnung.

Der Künstler kann also vielfachen Gebrauch von der Ordnung machen. In einigen Werken ist sie das einzige Aesthetische, wodurch sie zu Werken des Geschmaks werden. So gehören viel Werke der Baukunst nur darum unter die Werke der schönen Künste, weil die verschiedenen Theile des Gebäudes, die nicht das Genie, oder der Geschmak des Künstlers erfunden, sondern die Nothwendigkeit angegeben hat, ordentlich neben einander gesezt worden. Auch einige Gärten haben von dem Charakter der Werke des Geschmaks nichts, als die Ordnung. In der Musik hat man auch kleine ganz angenehme Melodien, die außer einer sehr gefälligen Ordnung der Töne nichts Aesthetisches haben. So geben die Dichter bisweilen einem epischen Vers, dessen Inhalt nichts ästhetisches hat, durch Ordnung der Sylben einen schönen Klang, wodurch er die epische Würde bekommt. Dergleichen kommen beym Homer nicht selten vor. Schon der niedrigste Grad der Ordnung, oder die bloße Regelmäßigkeit ist bisweilen hinreichend, ein Werk in den Rang der Werke des Geschmaks zu erheben. Wenn man die Werke der Kunst in eine Rangordnung sezen wollte, so würden dergleichen Werke, die blos durch Ordnung gefallen, weil ihr Stoff nichts von ästhetischen Werth hat, die niedrigste Classe machen.

Eine gar zu leicht in die Sinnen fallende Ordnung aber schicket sich nicht für Werke, deren Stoff nichts vorzügliches hat; sie werden matt, weil man auf einen Blik das wenige ästhetische, was sie haben, entdeket: darum ist nichts matter, als ein Ge-

dicht von sehr geringhaltigem Stoff, das durchaus einerley Vers hat. Dem schwachen Stoff muß schon durch eine künstlichere Ordnung, darin ein Rhythmus ist, etwas aufgeholfen werden. (*) Dadurch bekommen Gebäude, die sonst gar nichts bemerkenswürdiges an sich haben, bisweilen ein sehr artiges Ansehen; dadurch werden Tonstüke, Tänze, auch wol bisweilen kleine lyrische Gedichte, die man ohne diese Zierde, die sie der Ordnung zu danken haben, gar nicht achten würde, ziemlich angenehm.

(*) S. Metrisch.

Das wichtigste was der Künstler in Absicht auf die Ordnung, die, so wie wir sie hier ansehen, allemal die Form seines Werks betrifft, zu bedenken hat, ist, daß dasjenige, was von Ordnung herkommt, dem Materiellen des Werks vollkommen angemessen sey, damit einem schwachen Stoff durch das Reizende der Ordnung aufgeholfen werde, einem wichtigen aber durch das schimmernde der Ordnung kein Nachtheil geschehe. Der Baumeister, dem es gelungen wäre für eine prächtige Cathedralkirche eine große Form zu erfinden, würde durch die schönste und verwikeltste Eurythmie viel kleiner Theile, den Haupteindruk, den das Gebäude machen sollte, schwächen. Wo die Empfindung schon stark getroffen worden, da muß die Phantasie nicht mehr gereizt werden. Vielleicht ist es aus diesem Grunde geschehen, daß der feine Geschmak der Griechen für den Hymnus, wo das Herz blos von Andacht und Bewundrung sollte gerührt werden, keine von den künstlichen lyrischen Versarten, sondern den einfachen Hexameter gewählt hat.

Eine verwikelte Ordnung hat mehr Reiz, als die einfachere, aber dieser Reiz ist blos für die Phantasie, und er kann sogar die Eindrüke auf den Verstand und auf das Herz schwächen. Außer dem ist das verwikelte auch nicht so leicht im Gedächtniß zu behalten, als das einfachere. Wo es also darum zu thun ist, daß das Materielle eines Werks fest in den Gemüthern zurük bleibe, da ist die einfacheste Ordnung, der verwikelten vorzuziehen. Jedermann wird finden, daß unsere ehemahlige sehr einfache lyrische Versarten bequämer sind, als die künstlichern Griechischen, um ein Lied oder eine Ode im Gedächtnis zu behalten. Aus eben dem Grund findet man in der Musik, daß die Melodien, die zum Tanzen gemacht werden, wo es nöthig ist, sie leicht ins Ohr zu fassen, allemal einen weit einfacheren Rhythmus haben, als Stüke von demselben Charakter, die blos zum Spiehlen für das Clavier gesezt sind.

Ordnung; Säulenordnung.
(Baukunst.)

Die Griechen, die wir in der Baukunst zu unsern Lehrern angenommen haben, bauten ihre Tempel und andere öffentliche Gebäude so, daß meist allezeit die Theile, welche Unterstüzung nöthig haben, durch eine oder mehrere Reyhen von Säulen, an den Außenseiten, oder inwendig, getragen wurden. Nach dem Charakter und dem Geschmak, der in dem Gebäude herrschen sollte, waren die Säulen von besonderer Form, von besondern Verziehrungen und Verhältnissen, und nach Verschiedenheit der Säulen, wurden auch die über die Säulen gelegten Theile, die man das Gebälk nennt, (*) in Verhältnis und Verziehrung abgeändert. Die besondere Art der Säule und des dazu gehörigen Gebälkes ist das, was man eine Säulenordnung, oder schlechtweg eine Ordnung nennt. Zu einer solchen Ordnung gehöret also die Säule, und das über ihr liegende Gebälke, welches für jede besondere Art der Säule, auch eine besondere Beschaffenheit hat, wodurch sich, so gut als durch die Säule selbst, jede Ordnung von den andern auszeichnet.

(*) S. Gebälk.

In der neuern Baukunst werden überhaupt viel weniger Säulen an die Gebäude gesezt, als in der alten Baukunst gebräuchlich gewesen, und man sieht izt keine Gebäude mehr, die, wie viele griechische, ringsherum mit einer, oder mehr Reyhen von Säulen umgeben wären, wo nicht etwa zur Seltenheit etwa ein Lustgebäude nach antiken Geschmak im kleinen aufgeführt wird. Doch ist selten ein Pallast, eine große Kirche, wo nicht von außen, oder inwendig an einzelen Theilen Säulen angebracht werden. Man siehet also noch immer die genaue Kenntnis und den guten Geschmak in den Säulenordnungen als einen sehr wesentlichen Theil dessen an, was ein guter Baumeister besizen muß.

Die Griechen hatten nicht mehr, als drey Ordnungen, die nach den Völkern, die sie erfunden hatten, die dorische, jonische und corinthische genennt worden. Die römischen Baumeister nahmen sie auch an, und erfanden überdem eine neue Ordnung, die man die römische, oder Zusammengesezte nennt. Und weil die Hetrurier auch ihre besondere Ordnung hatten, welche die Römer von

ihnen

ihnen annahmen, und die toscanische nannten, so zählt man überhaupt fünf alte Säulenordnungen, wiewol Vitruvius nur die drey griechischen, als die Hauptordnungen betrachtet.

Die Beschaffenheit der alten Ordnungen ist uns theils aus den aus dem Alterthum übrig gebliebenen Gebäuden und Ruinen derselben, theils aus den Beschreibungen des Vitruvius bekannt. Jede hat etwas, so bestimmtes in ihrem Charakter, daß sie sich allemal von jeder anderer auszeichnet; aber auch vieles das bald jeder der alten Baumeister nach seinem eigenen Geschmak eingerichtet hat. So viel alte Gebäude oder Säulen verschiedener Gebäude, nach jonischer Ordnung noch vorhanden sind, so viel Abänderungen dieser Ordnung in viel einzelen Theilen trift man auch an. Diese Verschiedenheit in einerley Ordnung geht bey den Alten oft sehr weit. Die ältesten dorischen Säulen sind ohne Füße und sehr kurz. Der Tempel der Eintracht in Rom ist nach einer Ordnung, die zu keiner der fünf erwähnten kann gerechnet werden. Die Knäufe sind aus jonischen und dorischen vermischt, der Unterbalken und Fries aber, sind in Eins zusammengezogen.

Deswegen kann man zwar überhaupt den Charakter jeder Ordnung so bestimmen, daß man sie dadurch leicht von allen andern unterscheiden kann, wie aus den besondern Artikeln über die Ordnungen zu sehen ist; (*) aber Regeln über die Beschaffenheit und Verhältnis aller einzelen Theile, die überall, oder doch nur von den meisten Baumeistern befolget würden, lassen sich nicht geben; weil darin jeder seinem Geschmak folget. Es haben sich verschiedene Liebhaber die Mühe gegeben, die Säulenordnungen nach dem Geschmak und den Verhältnissen der berühmtesten Baumeister unter den Neueren, aufzuzeichnen, und sie dem Auge zur Vergleichung neben einander zu stellen. Wer ohne Aufwand ein solches Werk zu besizen wünschet, dem empfehlen wir ein ganz kleines Werkgen, das unter dem Titel: deutliche und gegründete Vorstellung und Beschreibung wie sechs berühmter Baumeister, Palladii, Catanei, Serlii, Vignolä, Scamozzi und Brancä Säulenordnungen aufzureißen, von Daniel Stettern, in Nürnberg herausgekommen.

(*) S. orintisch dorisch u. s. f.

Die verschiedenen Abänderungen aber, die sich in den antiken Ueberbleibseln zeigen, sind aus einigen zum Theil ziemlich kostbaren Werken, darin diese Ueberbleibsel mit Ausmessungen abgezeichnet sind zu sehen.

Die vornehmsten Werke in denen die übrig gebliebenen griechischen und römischen Gebäude und deren Ruinen abgezeichnet und ausgemessen zu finden, sind folgende:

Les edifices antiques de Rome dessinés et mesurés très exactement par Ant. Desgodèz Architecte. (*) — (*) à Paris 1682. fol.

Le plus beux monumens de Rome ancienne &c. dessinés par Mr. Barbault &c. (*) — (*) à Rome 1761. gr. fol.

Reliquiæ Antiquæ Urbis Romæ, quarum singulas - - - delineavit, dimensus est, descripsit atque in æes incidit Bonavent. ab Overbeke &c. (*) — (*) Amstelod. 170· III Vol. fol. mag

Le Antichità Romane Opera di Gian-Batt. Piranesi Archit. Venet. (**) — (**) In Rome. 1756. IV Vol. fol mag.

Del Palazzo di Cesari; sive de regiis antiqu. Cæsar. ædibus; opera posth. di Monsig. Franc. Bianchini Veronese. (**) — (**) in Verona 173· fol.

Les ruines de plus beaux monumens de la Grèce par Mr. le Roi. (***) — (***) á Paris 1758. gr. fol.

Antiquités d'Athenes. - par Mess. Stuart et Revett. (*) — (*) Lond 1767. gr. fol.

Les Ruines de Poestum ou de Posidonie dans la grande Grèce par T. Major &c. trad. de l'Anglois. (**) — (**) Lond 1768. gr. fol.

Les Ruines de Balbeck autrement dite Heliopolis — par Rob. Wood et Dawkens. (*) — (*) Lond. 1757. gr. fol.

Les Ruines de Palmyre autrem. dite Tedmor au désert par R. Wood et Dawkens. (**) — (**) Lond 1753. gr. fol.

The Jonian Antiquitis published with the permission of Dilettanti. &c. (*) — (*) Lond. 1769. gr. fol

Ich habe mir in diesem Werke zur Regel gemacht blos die Art, wie unser einheimische Baumeister Goldmann die Ordnungen behandelt ausführlich anzuzeigen, besonders, weil er in der dorischen Ordnung meines Erachtens alles weit schiklicher, als andere eingerichtet hat.

In Ansehung der Höhe und Stärke theilet dieser Baumeister die Ordnungen in zwey Classen, in niedrige, starke, und in höhere und schlanke. Zu jener rechnet er die toscanische, dorische und jonische. Zu dieser die römische und corinthische. Jede Ordnung der ersten Classe hat eine Höhe von 20 Modeln, wenn nämlich keine Postamente, oder Säulenstühle, die in der That nicht dazu gehören, dabey angebracht werden. Von dieser Höhe kommen 16

Model

Model auf die Säule, und 4 auf das Gebälk: die beyden hohen Ordnungen sind von 24 Modeln, davon das Gebälk vier, die Säule 20 Model hoch ist. Einige Baumeister geben jeder Ordnung eine besondere Höhe, so daß von der toscanischen bis zur corinthischen, jede um einige Model höher wird. Denn sezet unser Baumeister auch für die niedrigen Ordnungen die Säulenweite von 5, und für die höhern von 6 Modeln, als die schiklichste, fest. (*)

(*) S. Säulenweite.

Hernach giebt Goldmann auch jeder ihren besonderen, nicht blos durch zufällige Zierrathen bestimmten, sondern über ihr ganzes Ansehen sich erstrekenden Charakter, wodurch fünferley sich sehr gut von einander auszeichnende Arten der Gebäude in Absicht auf den darin herrschenden Geschmak, oder Ton entstehen. Denn nach den Ordnungen muß sich auch alles übrige, was zur Verziehrung gehöret, richten. Für die zwey schlechtern Ordnungen nihmt er zu kleinern Gliedern bloße Riemlein, in den zierlichen sezet er noch Reiflein daran. Der toscanischen Ordnung, als der einfachesten und schlechtesten, giebt er wenige, auch größtentheils platte Glieder mit geringen Auslaufungen, und erlaubet gar nichts geschniztes daran. Sie schiket sich also für die einfachesten Gebäude, wo blos das Nothdürftige zur Festigkeit und zu Befriedigung des Auges gesucht wird; für Kirchen auf Dörfern und geringen Städten, für Portale an Gärten, und für gemeine Wohnhäuser. Die toscanische Ordnung scheinet die Aelteste von allen zu seyn, und durch einigen Zuwachs der Zierlichkeit, den die Dorier ihr gegeben, scheinet die zweyte, oder dorische Ordnung entstanden zu seyn.

Ihr Charakter soll nach Goldmann in einer männlichen Pracht bestehen, die noch nichts zierliches sucht, aber durchaus Fleiß und einfachen Reichthum zeiget. Darum giebt er ihr mehr Glieder, als der vorgehenden, macht sie aber meistentheils stark. Die Säulen vertragen kein Schnizwerk; am Fries des Gebälkes stehen die Balkenköpfe etwas hervor, und sind mit Dreyschlizen ausgehauen; die Metopen können glatt gelassen, oder mit bedeutendem, aber einfachem Schnizwerk verziehrt werden. Sie schiket sich für Gebäude, die vorzüglich den Charakter der Stärke und des Maßiven, aber mit einer etwas ernsthaften Pracht anzeigen sollen; zu prächtigen Magazinen; Gerichtshöfen, Zeughäusern, Rathhäusern, großen und prächtigen Stadtthoren.

Die dritte, oder jonische Ordnung, wird von Goldmann als das Mittel zwischen den schlechten und zierlichen gehalten. Sie verbindet in der That Einfalt mit feinem, zierlichem Wesen. Sie hat Schneken und kleineres Schnizwerk an dem Knauff der Säule, und sein Dekel ist nicht mehr vierekicht sondern ausgeschweift. Der Fries des Gebälkes kann glatt, oder mit feinem Schnizwerk geziehrt seyn. Ueber dem Fries giebt unser Baumeister ihr glatte, aber unten ausgeschweifte Sparrenköpfe. Ihr Hauptcharakter scheinet einfache, bescheidene Annehmlichkeit zu seyn. Die Griechen brauchten sie vorzüglich zu ihren Tempeln, und auch gegenwärtig wird sie vielfältig zu Kirchen gebraucht; sie schiket sich auch zu Lusthäusern großer Herren, und zu schönen Landhäusern.

Dieses sind die verschiedenen Charaktere der drey niedrigen Ordnungen. Die Römische, von den zwey höhern die erste, erweket das Gefühl einer ansehnlichen, schlanken, schönen, aber noch nicht in allem Reichthum des Puzes und der Zierlichkeit erscheinenden Gestalt. Der Knauff der Saule hat zwey über einander stehende Reyhen von schönem Laubwerk, und an den Eken Schneken nach jonischer Art. Ueber dem Fries erscheinen mit Laubwerk ausgeschnizte Sparrenköpfe. Durchaus hat sie mehrere und feinere Glieder von mannigfaltigerer Form, als die vorhergehende. Sie schiket sich nur zu ganz großen öffentlichen Gebäuden, die sich durch edle Pracht, aber noch nicht durch den höchsten Grad der Zierlichkeit, auszeichnen sollen. Zu Hauptkirchen in großen Städten, zu hohen Triumphbögen, und zu Palästen der Landesherren, und öffentlichen Nationalgebäuden. Man muß doch gestehen, daß der Knauff der römischen Säule, ob er gleich sonst ziemlich gut das Mittel, zwischen der schönen Einfalt des jonischen, und der höchst zierlichen Schönheit des Corinthischen hält, noch etwas schweerfälliges habe, welches vermuthlich die Ursach ist, warum einige Neuere wenig darauf halten.

Die corinthische Ordnung verbindet mit einen hohen und schlanken Ansehen den Reichthum der Pracht und Zierlichkeit. Der Knauff der Säule pranget mit drey übereinanderstehenden Reyhen des schönsten Laubwerks, das in der Natur zu sehen ist, aus dem sich unter dem Dekel viele in Schnekenform gewundene Auswüchse der Stiehle, paarweis heraus drängen. Ueber dem Fries stehen schön geschnizte

Dielen-

Dielen- und Sparrenköpfe hervor; überall ist mehr Reichthum und Mannigfaltigkeit der kleinern Glieder, als in andern Ordnungen. Da sie die höchste und zugleich am reichsten ausgeschmükte Schönheit der Baukunst enthält, so schiket sie sich auch nur für die Gebäude, sie seyen groß oder klein, welche eine festliche Pracht, aber mit etwas Verschwendung vertragen; denn wo noch etwas ernsthaftes zum Charakter des Gebäudes gehöret, da scheinet diese Ordnung schon zu viel geschmüktes zu haben. Aus diesem Grunde scheinet sie für Kirchen sich weniger zu schiken, als die bescheidene jonische Ordnung. Wenn man eigene geistliche und weltliche Gebäude für die Feyer der höchsten Freudenfeste hätte, so würde sie sich am besten dazu schiken. Zu Opernhäusern, und innerhalb zu großen Audienz- und Festsälen der Monarchen, auch überall, wo die Phantasie am höchsten zu reizen ist, ist sie vorzüglich schiklich.

Man findet häufig, daß auch schon die alten Baumeister, wie die meisten neuern auch thun, dem Charakter der Ordnung, die sie gewählt haben, nicht allemal getreu bleiben, sondern einzele Theile aus einer Ordnung in eine andere übertragen. So findet man den attischen Säulenfuß unter jonischen und corinthischen Säulen, und der Kranz ist manchmal in der jonischen Ordnung eben so reich, als in der corinthischen. Dielen- und Sparrenköpfe, nach einerley Art geformt, und Zahnschnitte findet man ohne Unterschied in allen Ordnungen, außer der toscanischen, welche sehr selten gebraucht wird: so daß gar oft eine Ordnung sich allein durch den Knauff der Säulen erkennen läßt. Wär es nicht weit besser, wenn alle Baumeister, wie Goldmann, für jede Ordnung in jedem Haupttheil etwas bestimmt charakteristisches annähmen; so, daß man schon aus jedem Haupttheile, als blos aus dem Fuß der Säule, oder aus dem Unterbalken, aus dem Fries, oder aus dem Kranz, die Ordnung eben so gut, als aus dem Knauff erkennen könnte? Ein Baumeister von Geschmak würde des genauer bestimmten Charakters jeder Ordnung ungeachtet, allemal Mittel genug finden einerley Ordnung dennoch mannigfaltig zu behandeln.

Es ist vielfältig darüber gestritten worden, ob es angehe, oder nicht, neue Säulenordnungen in die Baukunst einzuführen. Verschiedene Baumeister haben es würklich versucht; aber keiner ist so glüklich gewesen, daß seine neue Ordnung nur in seinem Lande, vielweniger von andern Ländern der Zahl der gangbaren Ordnungen wär einverleibet worden. Sollte denn eben die Anzahl und Beschaffenheit der bekannten fünf Ordnungen in der Natur des Geschmaks gegründet seyn?

Daß zwischen der höchsten Einfalt mit Regelmäßigkeit verbunden, und zwischen der höchsten Schönheit einer Ordnung viel merkliche Grade des Schönen liegen, darf nicht bewiesen werden. Wer wird sich getrauen zu beweisen, daß blos drey, oder vier, oder fünf solche Grade merklich genug sind, um sie als Stufen zu brauchen vom Niedrigsten auf den Höchsten zu kommen? Oder wer wird sich getrauen, den Beweis zu führen, daß die höchste Stufe des zierlich Schönen, allein in dem Charakter der Corinthischen Säule zu finden sey?

Wir halten also dafür, daß man zwar einige wenige Hauptcharaktere der Ordnungen festseze; daß diese Charaktere durch etwas bestimmtes, das sich allemal dabey finden muß, angezeigt werden; daß die besondere Art aber dieses Charakteristische zu erreichen, dem besondern Geschmak eines jeden Baumeisters zu überlassen sey. Ob man denn seiner Art einen besondern Namen geben soll, oder nicht, ist eine gleichgültige Sache. Die griechischen Baumeister wählten für das Laubwerk des Corinthischen Knauffs Acanthusblätter, die in der That eine große Schönheit haben. Gesezt ein Baumeister in Syrien oder Palästina hätte dafür die Blätter der Palmen gewählt; würde er darum zu tadeln seyn? Man gebe nun seiner Ordnung den Namen der Orientalischen, oder man gebe ihr keinen Namen, dieses wird gleichgültig seyn. So hat unser Slüter in dem Königlichen Schloße zu Berlin Säulen und Gebälke von großer Schönheit angebracht, die sich von jeder der alten Ordnungen merklich unterscheiden. Man nenne sie die Preußische Ordnung, oder gebe ihr gar keinen Namen, genug, daß sie noch immer den Hauptcharakter der jonischen Ordnung trägt, und dadurch ihren bestimmten Rang in der Abstufung des Schönen bekommt. Man könnte, ohne aus dem Charakter der dorischen Ordnung herauszutreten, an den Balkenköpfen des dorischen Frieses, anstatt der Tryglyphen, einer sehr gleichgültigen Zierrath, anderes sehr einfaches Schnizwerk anbringen, und jedem von Vorurtheilen uneingenommenen Liebhaber dadurch gefallen. Man gebe nun einer solchen Ordnung einen andern Namen,

wenn man will; sie bleibet immer dem Charakter nach im zweyten Grad. **Sturm**, der Herausgeber des Goldmannischen Werks über die Baukunst, hat eine sechste Ordnung für deutsche Paläste vorgeschlagen, die er die deutsche Ordnung nennt. Sie ist etwas schwerfällig und hat kein Glük gemacht. Das ehemalige **Grapendorfische** izt **Berendssche** große Haus am Dönhofschen Plaz in Berlin ist darnach gebaut.

Die Goldmannischen Verhältnisse der Haupttheile der fünf Ordnungen sind aus den beyden hier folgenden Tabellen zu sehen.

Verhältnisse der Höhen:

	Toscan.	Dorisch.	Jonisch.	Corinth.	Röm.
Der Säulenfuß.	1 Mod.	1.	1.	1.	1.
Der Säulenstamm.	14.	14.	14.	16 .	$16\frac{2}{3}$.
Der Knauff.	1.	1.	1.	$2\frac{1}{3}$.	$2\frac{1}{3}$.
Der Unterbalken.	$1\frac{1}{3}$.	$1\frac{1}{3}$.	$1\frac{1}{3}$.	$\frac{1}{3}$.	$1\frac{1}{3}$.
Der Fries.	$1\frac{1}{3}$.	$1\frac{1}{3}$.	$1\frac{1}{15}$.	$1\frac{1}{15}$.	$1\frac{1}{15}$.
Der Kranz.	$1\frac{1}{3}$.	$1\frac{1}{3}$.	$1\frac{3}{5}$.	$1\frac{3}{5}$.	$1\frac{3}{5}$.

Verhältnisse der Auslauffungen.

	Toscan.	Dorisch.	Jonisch.	Corinth.	Röm.
Der Säulenfuß.	$1\frac{1}{3}$.	$1\frac{1}{3}$.	$1\frac{1}{3}$.	$1\frac{1}{3}$.	$1\frac{1}{3}$.
Der untere Theil des Stammes.	1.	1.	1.	1.	1.
Der obere Theil des Stammes.	$\frac{4}{5}$.	$\frac{4}{5}$.	$\frac{4}{5}$.	$\frac{5}{6}$.	$\frac{5}{6}$.
Der Knauff.	$1\frac{1}{3}$.	$1\frac{1}{3}$.	$1\frac{7}{10}$.	$1\frac{2}{3}$.	$1\frac{2}{3}$.
Der Unterbalken.	$\frac{9}{10}$.	$\frac{29}{30}$.	1.	$1\frac{1}{30}$.	$1\frac{1}{12}$.
Der Fries.	$\frac{4}{5}$.	$\frac{4}{5}$.	$\frac{4}{5}$.	$\frac{5}{6}$.	$\frac{5}{6}$.
Der Kranz.	$2\frac{2}{5}$.	$2\frac{2}{5}$.	$2\frac{2}{5}$.	$2\frac{13}{30}$.	$2\frac{13}{30}$.

Es wäre zu weitläuftig und sehr überflüßig die Höhen und Auslaufungen aller Glieder hier anzuzeigen. Wir haben deswegen dieses nur von den Haupttheilen gethan, daß diejenigen, die Goldmanns guten und überlegten Geschmak nicht kennen, mit einem Blik die guten Verhältnisse seiner Ordnungen in Haupttheilen übersehen können.
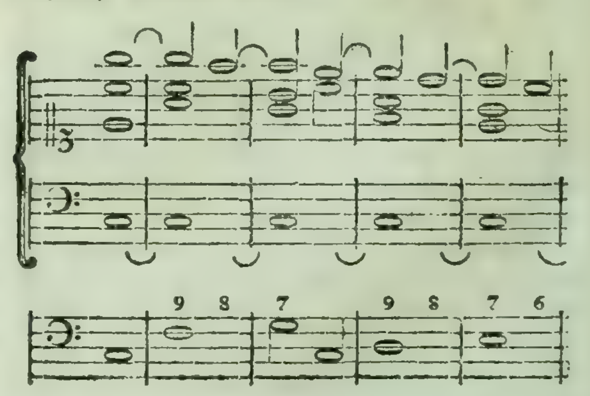
Orgelpunkt.
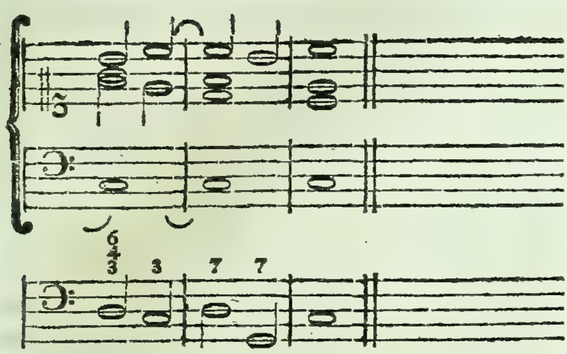
(Musik.)

In vielstimmigen Kirchenstüken kommen bey Schlüssen ofte solche Stellen, da bey liegendem Basse die obern Stimmen einige Takte lang einen in Harmonie mannigfaltigen Gesang fortführen: eine solche Stelle wird ein **Orgelpunkt** genennt, weil die Orgel, welche dabey im Basse blos den Ton aushält einigermaaßen einen Ruhepunkt hat, da die andern Stimmen fortfahren. Er kommt entweder auf der Tonica oder auf der Dominante vor und ist als eine Verzögerung des Schlusses anzusehen.

Da der Baß dabey liegen bleibt, so kann es nicht anders seyn, als daß die obern Stimmen den Gesang meistentheils durch Dissonanzen hindurch führen. Um sich eine richtige Vorstellung vom Orgelpunkt zu machen, darf man sich nur vorstellen, daß man von dem Accord auf der Dominante durch Vorhalte in den Dreyklang der Tonica übergehen wolle. Wenn man nun die verschiedenen Vorhälte nicht unmittelbar in die Töne des Dreyklanges der Tonica auflößt, sondern durch mancherley Umwege, oder durch eine Reyhe wolzusammenhangender Accorde langsam zu der Auflösung übergeht, so entstehet der Orgelpunkt.

Er erfodert aber eine gute Kenntnis der Harmonie, damit diese Folge von Accorden, deren keiner eigentlich zum liegenden Baßton gehört, dennoch wol zusammen hangen und nichts wiedriges hören lassen. Die Hauptsache dabey kommt darauf an, daß die Accorde, wenn man den liegenden Baß wegnähme, mit einem richtigen, und in der Fortschreitung auf den lezten Ton führenden Basse können versehen werden. Dieses wird durch folgendes Beyspiehl erläutert werden.





In vielstimmigen Sachen verdoppelt man bey dem Orgelpunkt die Töne, die bey dem eigentlichen Basse, der da stehen müßte, wenn der liegende Baßton weggenommen würde, zu verdoppeln wären.

Insgemein bringt man in Fugen bey dem Hauptschluß einen Orgelpunkt so an, daß die verschiedenen Säze und Gegensäze, die in der Fuge vorgekommen auf einen liegendem Basse so weit es angehet, vereiniget werden. Doch wird er auch bey andern Kirchensachen, die nicht als Fugen behandelt werden, angebracht.

Originalgeist.

(Schöne Künste.)

Diesen Namen verdienen die Menschen, die in ihrem Denken und Handeln so viel Eigenes haben, daß sie sich von andern merklich auszeichnen; deren Charakter eine besondere Art ausmacht, in der sie die einzigen sind. Hier betrachten wir den Originalgeist in so fern er sich in den Werken der Kunst zeiget, denen er ein eigenes, sich von der Art aller andern Künstler stark auszeichnendes Gepräg giebt. Der Originalgeist wird dem Nachahmer entgegen gestellt, wie wir schon anderswo erinnert haben. (*) Es ist in verschiedenen Stellen dieses Werks (*) angemerket worden, daß der wahre Ursprung aller schönen Künste in der Natur des menschlichen Gemüthes anzutreffen ist; daß Menschen von mehr als gewöhnlicher Lebhaftigkeit der Phantasie und der Empfindung, die zugleich ein schärferes Gefühl des Schönen haben, als andere, aus eigenem Trieb und nicht durch fremdes Beyspiehl gereizt, gewissen Werken, oder Aeußerungen des Genies und der Empfindung durch überlegte Bearbeitung eine Form und einen Charakter geben, wodurch sie zu Werken der schönen Kunst werden. Diese sind in den schönen Künsten Erfinder, auch denn, wenn sie in ihrer Gattung nicht die ersten sind, sondern bereits Vorgänger gehabt haben: sie sind Originalgeister, in so fern sie nicht aus Nachahmung, sondern aus Trieb des eigenen Genies Werke der schönen Kunst verfertiget haben. Gemeiniglich werden dergleichen Genie in ihren Erfindungen und auch in ihrem Geschmak, genug Eigenes haben, daß sie auch darin Original sind. Wenn diese Köpfe keine Vorgänger gehabt hätten, so würden sie die ersten Urheber ihrer Kunst gewesen seyn, weil die Natur ihnen alles dazu nöthige gegeben hat. Sie sind, wie Young sagt, **zufällige Originale.**

(*) S. Nachahmung.

(*) S. Künste, Dichtkunst Gesang, Musik u.a.

Man erkennet dergleichen Originalgeister daran, daß sie einen unwiederstehlichen Trieb zu ihrer Kunst haben; daß sie alle Hindernisse, die sich ihnen gegen die Ausübung derselben in den Weg legen, überwinden; daß ihnen Erfindung und Ausübung leicht wird; daß die zu einem Werk nöthige Materie ihnen gleichsam in vollem Strohm zufließt, und daß sie, wenn gleich die Natur mehrere ihnen ähnliche Genie sollte hervorgebracht haben, doch allemal in einigen Theilen viel eigenes und besonderes zeigen. Es giebt zwar auch hierin Grade, und ein solcher Originalgeist hat vor dem andern mehr Muth und Kühnheit: daher kann es kommen, daß einige Erfinder neuer Arten sind, andere sich an die Formen und Arten halten, die sie eingeführt finden, und in diesem Punkt Nachahmer sind. So ist in der Dichtkunst Horaz ein Originalgeist, der in den Formen das Bekannte nachgeahmt hat; **Klopstok** aber hat neue Formen erfunden: in der Musik war unser **Graun** unstreitig ein Originalgeist, aber er hat in den Formen nichts Neues: in der Mahlerey war **Raphael** gewiß Original, aber in den Formen hat er sich ungleich mehr an das gewöhnliche gehalten, als **Hogarth.** Man kann also ein Originalgeist seyn und doch in gar viel Dingen sich nach dem gewöhnlichen richten: so ist auch Virgil in vielen Stüken ein bloßer Nachahmer, und doch ist er in eigenem reich genug um unter die Originalgeister gesezt zu werden.

Die Originalgeister, in welchem Stük der Kunst sie es seyen, sind aus mehr, als einem Grunde, wie Young sich ausdrükt, unsre großen Lieblinge, und sie müssen es auch seyn; denn sie sind große Wolthäter; sie erweitern das Reich der Wissenschaften und vergrößern ihr Gebieth mit einer neuen

Provinz (†); sie öffnen uns neue Quellen des Vergnügens und neue Minen, aus denen die zu Lenkung der menschlichen Gemüther nöthige Mittel gezogen werden.

Bald jeder Originalgeist verursachet in dem Reich des Geschmaks beträchtliche Veränderung, die sich auch wol bis auf die allgemeine sittliche Verfassung seiner Zeit erstreken kann. Denn der große Haufen wendet sich allemal dahin wo er die wenigen kühneren Menschen sieht, die sich neue Bahnen eröffnet haben. Diese sind die eigentlichen Führer der Menschen. So hat **Luther**, ein großer Originalgeist, viel Völker von der gewöhnlichen Bahn des Glaubens und der gottesdienstlichen Verrichtungen abgeleitet und eine neue Heerstraße errichtet. In Sachen des Geschmaks sind dergleichen Veränderungen noch viel leichter, weil da die Freyheit durch nichts eingeschränkt ist. Diejenigen von unsern Dichtern, die den Muth hatten, den deutschen Vers von den Fesseln des Reims zu befreyen (*), haben in unsrer Dichtkunst eine wichtige Revolution veranlasset; und **Gleim**, obgleich selbst ein Nachahmer des Anakreons, aber genug original, hat eine ganz neue Schule von Dichtern gestiftet. **Bodmer** und **Breitinger** waren auch nur zufällige Originalkunstrichter; aber sie haben dem Reich des Geschmaks in Deutschland eine ganz neue Verfassung geben. Was der Ruhm am glänzendsten hat, ist allemal den Originalgeistern aufbehalten; aber sein bestes Kleinod gebühret denen, die in den wichtigsten Theilen der schönen Kunst Original sind.

(*) S. Lyr. Versarten.

Zwar hat jedes Original etwas, wodurch es einen Werth bekommt, den die fürtrefflichste Nachahmung nicht hat; die Kunst selbst gewinnt dadurch: aber die Nachahmung kann so seyn, daß die Erreichung des Zweks der Kunst dadurch befördert wird, den nicht jedes Original erreicht. Es giebt in den zeichnenden Künsten Kenner, die jedes Originalwerk, jeder Copey vorziehen; und sie haben recht in so fern die Werke zum Studium der Kunst gebraucht werden: wenn aber die Frage darüber ist, was man mit einem Werke, zur allgemeinen Absicht der Künste bewürken könne, so kann eine Nachahmung unendlich mehr werth seyn, als ein Original. Eben dieses muß man auch bey die Schäzung der Originalgeister bedenken, wo der, welcher am meisten Original ist, nicht allemal jedem andern vorgezogen werden kann. La Fontaine ist in Erzählung der Fabel höchst original, Aesopus ist es vornehmlich in der Anwendung, das ist, im wichtigsten Theile derselben. Es wäre gar wol möglich, daß ein Fabeldichter, der ein bloßer Nachahmer des Phrygiers wäre, an Werth den französischen Fabulisten weit überträfe. In Romanen sind Richardson und Fielding Originale, der eine in einer, der andre in einer andern Art; jener arbeitet immer auf das Herz, dieser auf den Verstand und auf die Laune. Vielleicht ist Fielding mehr Original in seiner Art, als Richardson in der seinigen; aber die Art des lezteren ist wichtiger. (††) Eben so große Originale sind **Montesquieu** und **Rousseau** in dem, was sie über die Verfassungen der bürgerlichen Gesellschaften geschrieben haben; jeder hat ein neues Feld, oder neue Aussichten eröffnet: für den Staatsmann, den das Wol oder Wehe der Menschen wenig rühret, ist jener wichtig; der moralische Philosoph wird diesem weit den Vorzug geben.

Selten ist ein Künstler in allen zur Kunst gehörigen Talenten so original, wie Klopstok in jedem dichterischen Talent es ist. Einer ist blos durch die Phantasie, oder blos durch Laune original; ein andrer ist es durch seine Art sittliche Gegenstände zu empfinden, und ein dritter durch den Verstand, die Wichtigkeit, oder die weite Ausdehnung des Gesichtspunkts, aus dem er die Sachen betrachtet: und denn kann das Originale mehrerer Talente vielfältig gemischt seyn. **Swift** und **Buttler** sind beyde sehr Original durch Phantasie und Laune, die bey jedem ihre eigenen Mischungen mit andern Gemüthsgaben hatten. Die wichtigsten Originale sind ohne Zweifel die, deren Erfindungen nicht blos den Künstlern in einzeln Theilen der Kunst vortheilhaft sind, sondern dem Geschmak eines ganzen Volkes eine neue und vortheilhafte Wendung geben; die neue Quellen eines sich über ein ganzes Volk verbreitendes Vergnügens eröffnen; die den allgemeinen Gemüths-

(†) Gedanken über die Originalwerke. S. 16. nach der zweyten Ausgabe der deutschen Uebersezung.

(††) Hier ist von der Art den Roman zur Bildung des Herzens anzuwenden, überhaupt die Rede; denn was sich sonst gegen das Besondere der Richardsonischen Behandlung einwenden läßt, ist allerdings erheblich. Der Verfasser des Agathons hat wichtige Erinnerungen dagegen vorgebracht.

müthskräften einen neuen vortheilhaften Schwung geben. In frevelhaften Dingen (*) original zu seyn und einem ganzen Volke dadurch seinen Geschmak mitzutheilen, bringt Schimmer, aber keinen dauerhaften Glanz des Ruhmes. **Voltaire** ist von mehr, als einer Seite wahrhaftig Original; aber dadurch, daß er den Geschmak eingeführt hat, aus ernsthaften Dingen ein wiziges Possenspiehl zu machen, wird sein Ruhm nicht sehr vermehrt; ob gleich auch darin nicht alles zu verwerfen ist. So hat der Originalgeist, der in Frankreich die **Parodien** eingeführt hat, dem Geschmak und dem sittlichen Gefühl eben keine vortheilhafte Wendung gegeben.

(*) Frivolités.

Unter den vorzüglichsten Originalen der neuern Zeiten behauptet der nicht längst verstorbene Engländer **Sterne**, einen ansehnlichen Rang. In einigen Stüken ist er so sehr original, daß er keine Nachahmer finden wird Sein Leben des **Tristram Shandy** wird wol das einzige Werk seiner Art bleiben: aber seine **empfindsamen Reisen** haben Nachahmer gefunden und verdienen es auch. Denn diese Sternische Art die gemeinesten Vorfälle des täglichen Lebens anzusehen, ist gewiß wichtig und wird manchen Menschen zur genaueren Selbsterkenntniß führen, als jeder andere Weg den man dazu einschlagen könnte.

Wir können hier die Frage nicht mit Stillschweigen übergehen, warum die Originalgeister so selten sind. Es ist wahrscheinlich, daß mehr die Nachahmungssucht, als eine gewisse Kargheit der Natur in Austheilung ihrer Gaben daran Schuld sey. Man sieht Genien, die vollkommen aufgelegt sind, selbst Originale zu seyn, und dennoch von jener Sucht angestekt werden. Deutschland selbst besizt einen Mann von großem Genie, der von der Natur mit mancherley sehr vorzüglichen Gaben versehen ist, und der in mehr als einem Fach ein fürtrefliches Original seyn könnte: und doch sehen wir ihn in mancherley nachgeahmten Gestalten, erscheinen, durch welche der Originalgeist immer durchscheinet. Bald reizt ihn der jüngere **Crebillon**, bald **Diderot**, bald **Sterne** zur Nachahmung. Einigen Originalköpfen mag es auch an Muth fehlen. Indem sie sehen, wie allgemein schon vorhandene Werke bewundert werden, wie die Kunstrichter dieselben zu Mustern aufstellen; wie so gar aus dem, was diese Werke an sich haben, allgemeine Regeln für die ganze Gattung abgezogen werden; so getrauen sie sich nicht einen anderen Weg einzuschlagen. Sie besorgen eine Ode, die nicht horazisch, oder pindarisch, ein Trauerspiehl, das nicht nach den griechischen Mustern gemacht ist, möchte blos darum keinen Beyfall finden; und darum zwingen sie ihr eigenes Genie unter das Joch eines fremden Gesezes. In Frankreich mag mancher Originalgeist durch diese Besorgnis unterdrükt werden. Denn diese Nation scheinet nichts für gültig erkennen zu wollen, als was den Werken ähnlich ist, die in den so sehr gepriesenen Zeiten Ludwigs des XIV gemacht worden. Wir urtheilen zwar freyer; weil wir selbst noch nicht lange genug große einheimische Muster vor uns haben: aber es scheinet doch bisweilen, daß einige Kunstrichter gewissen Werken deswegen ihren Beyfall versagen, weil sie von den gewöhnlichen Formen abgehen. Etwas Stolz, wenigstens Zuversicht in seine Kräfte, steht dem Genie wol an, und es nihmt daher neue Kräfte; gegen den Tadel nachahmender Kunstrichter, ruft ihm ein unpartheyisches Publicum das sapere aude des Horaz zur Aufmunterung zu.

Originalwerk.

(Schöne Künste.)

Es giebt zweyerley Arten der Kunstwerke, denen man diesen Namen giebt; denn er bedeutet entweder ein Werk, das keine Nachahmung, oder eines, das keine Copey ist. Im ersten Sinne kommt dieser Namen den Werken zu, die einen eigenthümlichen, nicht erborgten innerlichen Charakter haben; im andern Sinne bezeichnet man dadurch ein Werk, das von eines Künstlers eigenem Genie entworfen, und nach seiner Art bearbeitet und nicht copirt ist, wenn es sonst gleich in dem Wesentlichen seines Charakters nichts originales hat. In der ersten Bedeutung ist z. B. Klopstoks Bardiet ein Originalwerk, ein Drama von ganz eigenthümlicher Art, von des Dichters Genie ausgedacht: dergleichen Werke machen nur Originalgeister. In dem andern Sinn ist jedes Werk, dessen Urheber bey Verfertigung seinen eigenen Gedanken, wenn sie gleich Aehnlichkeit mit fremden haben sollten, gefolget ist, und bey der Ausarbeitung eben nicht sorgfältig andrer Manier genau nachgeahmet hat, ein Original. In diesem Sinne sind alle Trauerspiele des Racine Originale; denn keines ist übersezt und in fremdem Geschmak bearbeitet, obgleich die Handlung überhaupt, oder auch einzele Stellen, nachgeahmt sind.

Man könnte das Wort auch noch in einer dritten Bedeutung nehmen, um dadurch die Werke zu bezeichnen, die aus wahren Trieb des Kunstgenies, aus würklicher, nicht nachgeahmter, oder verstellter Empfindung entstanden sind. Nämlich, die wahren Originalkünstler arbeiten gemeiniglich aus Fülle der Empfindung; weil sie einen unwiederstehlichen Trieb fühlen, das was sie würklich in der Phantasie haben, oder was sie lebhaft empfinden, durch ein Werk der Kunst an den Tag zu legen. Hingegen geschiehet es auch, das ein Werk nicht durch die Empfindung des Künstlers, sondern durch fremde Vorstellung veranlasset wird, ein Werk des Vorsazes, der Ueberlegung, und nicht ein Werk der Begeisterung ist. Jene könnte man im Gegensaz dieser Originalwerke nennen.

Man siehet leicht, wieviel Vorzüge diese Originale vor den Werken, die es nicht sind, haben müssen: sie sind wahre Aeußerungen des Genies; da die andern Schilderungen verstellter nicht würklich vorhandener Empfindungen sind. Jene lassen uns allemal die Natur, diese nur die Kunst sehen. Ein Dichter der von einem Gegenstand bis zur lyrischen Begeisterung gerührt worden, und denn singt, weil er der Begierde das was er fühlt auszudrüken, nicht wiederstehen kann, dichtet eine Originalode, die ein wahrer Abdruk des Zustandes seines Gemüths ist. Ein andermal aber fodern außer der Kunst liegende Veranlassungen eine Ode; oder er selbst stellt sich vor, er sey in einem Fall, in eine Lage, darin er nicht ist, sucht Empfindungen hervor, die dem Fall natürlich sind, die er aber nicht würklich hat, und in dieser angenommenen Stellung dichtet er. Da muß freylich ein ganz anderes Werk entstehen, das uns mehr die Kunst, als die Natur sehen läßt. Ein solches Werk ist etwas betrügerisches, damit man uns, blos um die Kunst zu zeigen, hintergehen will.

Auch große Originalgeister machen bisweilen solche Werke; die denn freylich weit unter den wahren Originalen sind, die aus dem vollen Gefühl ausströhmen. Der schlaue Künstler sucht den Betrug zu verbergen, aber man merkt ihn doch. So fühlt man bey der Horazischen Ode auf den Baum, und an der Ramlerischen auf das Geschüz, Kunst und nicht Ergießung der Natur. Es war Horazens Ernst nicht so gar sehr auf den Pflanzer des Baumes zu schimpfen, wie er sich anstellt: hier ist mehr Spaß, denn Ernst. Mit völliger Heiterkeit des Gemüthes, nahm der Dichter sich vor, sich anzustellen, als wenn der gehabte Schreken ihm solche Empfindungen verursachet hätte; weil er uns zeigen wollte, daß er ein guter Odendichter sey.

Auf die Originalwerke der erstern Art, können die Betrachtungen und Anmerkungen des nächst vorhergehenden Artikels angewendet werden. Darum brauchen wir uns hier nicht in umständliche Betrachtung derselben einzulassen. Wir wollen nur noch anmerken, daß ein Werk von mehr als einer Seite Original seyn könne. Der ganze Stoff kann entlehnt und die Behandlung desselben kann Original seyn. So ist in redenden Künsten ein Werk bisweilen blos im Ausdruk Original, und der Stoff selbst hat eben nichts besonderes. Indessen, wie gering auch der Theil der Kunst, darin das Werk Original ist, seyn mag; so ist ein solches Werk immer schäzbar, weil es wenigstens etwas von der Kunst erweitert.

Wir müssen noch besonders von den Originalen der zweyten Art in den Werken der zeichnenden Künste sprechen. Die Gewinnsucht hat eine Menge Copeyen unter Originale gestellt.

Es ist also für Kenner und Liebhaber eine wichtige Frage, ob es allemal möglich ist, oder ob man es wenigstens durch fleißige Beobachtung und Erfahrung dahin bringen kann, mit Gewißheit zu entscheiden, ob ein Werk ein Original ist, oder nicht?

Die Erfahrung hat diese Frage noch nicht entscheidend beantwortet, da man gewisse Zeugnisse hat, daß würklich Kenner vom ersten Rang sind betrogen worden. Es ist vielleicht keine beträchtliche Sammlung von Gemählden, oder geschnittenen Steinen, wo nicht Copeyen für Originale gehalten werden. Man ist so gar über einige Werke der ersten Art ungewiß, welche von zwey Gallerien, deren Besizer sich schmeicheln das Original zu haben, es würklich besizet. **Vasari** versichert, daß **Julius Romanus** eine Copie nach Raphael für das Original gehalten habe, ob gleich er selbst an den Gewändern des wahren Originals gearbeitet hatte.

Die Regeln, die Originale zu kennen, lassen sich nicht wol angeben. Denn, was man von der Freyheit der Bearbeitung, die das Original zeiget, und von dem furchtsamen und gesuchten in der Copie sagt, ist weder sicher noch hinlänglich genug. Es kommt hier auf ein sehr feines Gefühl an, dessen Gründe und Regeln sich nicht beschreiben lassen.

Mit

Mit einem feinen Aug und Kenntnis der Ausübung der Kunst viel Werke der berühmten Meister gesehen, und sehr ofte nach allen Theilen der Bearbeitung untersucht zu haben, giebt allerdings eine Fertigkeit die Originale, wo nicht allemal, doch meistentheils zu kennen. Meister der Kunst, die jede Kleinigkeit der Behandlung aus eigener Erfahrung kennen, sind hierin die besten Richter. Aber große Herren thun wol, um nicht betrogen zu werden, daß sie bey Werken von Wichtigkeit, allemal ein Mißtrauen in die Stüke sezen, über deren eigentliche Herkunft sie nicht recht authentische Zeugnisse haben.

Aber ist denn so sehr viel daran gelegen, ein Original zu besizen? Und kann nicht eine Copey, wenn sie so ist, daß auch ein gutes Aug dabey betrogen wird, eben die Dienste thun, als das Original? Nachdem man eine Absicht bey Anschaffung des Gemähldes hat. Es kann Copeyen geben, die mehr werth sind, als halb verdorbene Originale. (*) Aber da jedes Original ein einzeles Werk ist, das nicht vermehrt werden kann, so ist auch sein Preis nicht nach der Schäzung einer Copey zu bestimmen, die so oft als man will, kann wiederholt werden. Diese hat einen bestimmten, jenes einen unbestimmten Werth, und Niemand will, wenn es schon auf beträchtliche Summen ankommt, gern betrogen seyn.

(*) S. Copey.

In Bildergallerien, die dazu dienen sollen, die Monumente zur Geschichte der Kunst aufzubewahren, ist es höchst wichtig nichts als Originale zu haben. Die Geschicht der Kunst selbst, ist ein wichtiger Theil der Geschicht des menschlichen Genies, und da muß man nicht durch falsche Nachrichten betrogen werden. Die Frage, wie weit die Griechen und Römer es in diesem oder jenem Theil der schönen, oder mechanischen Künste, und auch der Wissenschaften gebracht haben, kann nur durch Originalwerke des Alterthums beantwortet werden. Man streitet z. B. ob sie die Wissenschaft der Perspektiv besessen, ob sie Vergrößerungsgläser gehabt, was für Instrumente sie gehabt haben, u. d. gl. Dergleichen Fragen aus Copeyen, oder andern neuern, aber vorgeblich alten Werken beantwortet, verbreiten Unwahrheiten in einen wichtigen Theil der menschlichen Kenntnisse.

Zum Studiren für den Künstler, wenigstens in Absicht auf die Behandlung, und auch auf die Zeichnung sind die Originale großer Meister unendlich wichtiger, als die besten Copeyen; denn die höchste Wahrheit und der größte Nachdruk in Zeichnung und Farbe hängt ofte von kaum bemerkbaren Kleinigkeiten ab, davon wenigstens ein Theil in der Copey vermißt wird.

Oßian.

Ein alter brittischer Barde, dessen Gesänge in der alten gallischen, oder celtischen Sprach viele Jahrhunderte durch in Schottland, wo er in der zweyten Hälfte des dritten, und Anfangs des vierten Jahrhunderts gelebt hat, durch mündliches Ueberliefern sich so weit erhalten haben, daß der Schottländer Mac=Pherson im Stande gewesen eine beträchtliche Sammlung davon zusammen zu tragen, die Zusammengehörigen in Ordnung zu bringen, und in einer englischen Uebersezung herauszugeben. Ob es gleich eine durch das Zeugnis manches alten Schriftstellers sehr bekannte Sache gewesen, daß bey den alten Galliern die Barden eine besondere und ansehnliche Classe der Nation ausgemacht, deren öffentlicher Beruf es gewesen, die Heldenthaten ihrer und vergangener Zeiten in Liedern zu besingen; so fiel Niemanden ein zu vermuthen, daß solche Lieder sich könnten bis auf unsere Zeit erhalten haben. Man hielt sie durchgehends für verlohren, und war auch vermuthlich in der Meinung, daß die Geschichte mehr als die Poesie und der Geschmak überhaupt, dadurch verlohren haben mochten.

Aber die Sammlung des Hrn. Macphersons zeigte, wie sehr beyde Vermuthungen der Wahrheit entgegen sind. Sie legte der Welt Gedichte von mancherley Art, von so großer Schönheit, in solcher Menge und von solchem Alterthum vor Augen, daß gar viele diese außerordentliche Erscheinung für einen Kunstgriff des Betruges hielten. Es schien eben so unglaublich, daß unter einem Volke, das man für wild und barbarisch gehalten hatte, ein Dichter sollte gelebt haben, der den größten griechischen Dichtern den Rang könnte streitig machen; als daß seine Gedichte durch so viel Jahrhunderte, durch blos mündliche Ueberlieferung, sich sollten erhalten haben. Und doch ist beydes durch die unleugbaresten Beweise, außer allen Zweifel gesezt. Wer nicht schon aus dem innern Charakter dieser Gedichte sich überzeugen kann, daß sie authentisch sind, wird keinen Zweifel mehr dagegen behalten, nachdem er die Nachrichten gelesen, die der Edimburgische Professor Blair

seiner Abhandlung über die Oßiamschen Gedichte, als einen Anhang beygefügt hat. (†)

Wir haben also an Oßian einen wahren Barden, nicht einen nachahmenden Dichter; er dichtete, und sang, weil es sein Amt mit sich brachte: zu diesem Amt aber hatte er, nicht blos einen äußerlichen, sondern einen noch weit ehrwürdigern, innerlichen Beruf von der Natur selbst, die ihm das erfinderische, blumenreiche Genie und das empfindsame Herz gegeben hatte, wodurch er auch ohne äußerlichen Beruf ein Dichter würde gewesen seyn. Er nahm die Harpfe nicht zum Zeitvertreib in die Hand, auch nicht aus Ruhmbegierde sich einen Namen zu machen. Zu seiner Zeit waren Musik und Poesie nicht Künste, die ein Muße verschaffender Reichthum zu seinem Zeitvertreib herbey ruft; sie waren öffentliche auf das innigste mit der Politik und den Nationalsitten vereinigte Anordnungen, deren unmittelbarer Zwek die Ausbreitung der Tugend, und Erhaltung der Freyheit war; Künste die einen wesentlichen Theil der Maschine waren, wodurch der Nationalcharakter verbessert, oder wenigstens in seiner Kraft erhalten, und der Staat in seiner Stärke befestiget werden sollte.

Deswegen ist er von allen Dichteren, die wir kennen, der einzige seiner Art. Denn er hat als epischer Dichter vor anderen den Vorzug, daß er bey den meisten der großen Thaten, die er besingt, nicht nur ein Augenzeuge, sondern auch eine Hauptperson gewesen. Die Helden deren Charakter er schildert, waren gröstentheils ihm von Person bekannt; die Vornehmsten durch langen Umgang und durch Bande der Verwandschaft, oder der Freundschaft; andere durch die Handlungen, in die er selbst mit verwikelt war, oder aus Erzählungen von Augenzeugen. Er war ein Sohn **Fingals** eines Königs verschiedener Stämme der Caledonischen Nation, ein Barde und zugleich ein Heerführer: sein Vater aber, war der berühmteste Held seiner Zeit; ein besserer Achilles, dem kein Feind zu wiederstehen vermochte, und der selbst über römische Heere gesieget hatte. Aus seinen Gedichten sehen wir, daß zu seiner Zeit die alten Chaledonischen Celten auf dem höchsten Punkt der Tapferkeit gestanden, und in ihren Sitten, es zu einem hohen Grad des Edelmuths gebracht hatten.

Sie waren nichts weniger, als Barbaren, obgleich ihre Verfassung und Lebensart durchgehends noch die Jünglingsjahre des gesellschaftlichen Lebens verräth. Die Nation war in verschiedene kleine Stämme getheilt, deren jeder sein unumschränktes Oberhaupt hatte; der Krieg aber vereinigte die Stämme mit ihren Häuptern unter den Befehlstab des Königs. Jedes Oberhaupt hatte seine Burg; aber von Städten finden wir noch keine Spuhr, so wenig als von Landbau, Handlung, oder von Künsten, Gesezen, Einrichtungen, und innerlichen Unternehmungen, die Ruhe und Frieden in grössern bürgerlichen Gesellschaften zu veranlassen pflegen. Die Jagd ist die einzige Beschäftigung im Frieden; und freundschaftliche Gastgebothe, wobey die Gesänge der Barden und des schönen Geschlechtes allemal eine Hauptsache sind, machen ihren Zeitvertreib aus. Aber bey dieser noch so nahe an die Kindheit des menschlichen Geschlechtes gränzenden Einrichtung, finden wir diese Caledonier höchst empfindsam für Ruhm und Ehre; wir treffen bey ihnen ein so feines Gefühl von Menschlichkeit, einen so feinen sittlichen Geschmak, und in Ansehung der Hauptleidenschaft aller Völker, der Liebe zum schönen Geschlecht, eine Sittsamkeit, eine Zärtlichkeit und eine nicht gekünstelte, sondern natürliche Gallanterie, daß sie in allen diesen Zügen, die die verschiedenen Nationalcharaktere bezeichnen, mit den gesittetesten Völkern, um den Vorzug streiten können.

Dieses allein muß uns den Dichter schon höchstmerkwürdig machen: aber wenn wir ihn erst kennen gelernt haben, so finden wir uns mit Bewunderung und Hochachtung für sein Genie und für seinen Charakter und mit Liebe für sein edles Herz ganz durchdrungen. Es wäre ganz überflüßig, wenn ich hier eine methodische Untersuchung über sein Genie und über den Werth seiner Gedichte vornehmen wollte, da Herr **Blairs** dieses in einer fürtreflichen Schrift, die der Pater **Denis** seiner deutschen Uebersezung der Oßianischen Gedichte beygefüget, bereits besser, als ich zu thun im Stand wär, ausgeführt hat. Ich begnüge mich also für die, denen der Barde noch nicht bekannt seyn möchte, oder die ihn etwa nicht mit der größten Aufmerksamkeit gelesen haben, das, was ich über Hr. **Blairs** Bemerkungen bey ihm wahr-

(†) Ich wünschte für manchen deutschen Leser, daß der Pater Denis in seiner Uebersezung der Macphersonischen Sammlung diesen Anhang nicht übergangen hätte.

wahrgenommen habe, kurz anzuzeigen. Und weil dieser einsichtsvolle Mann gezeiget hat, worin der Celtische Barde mit Homer übereinkommt, Cesarotti aber in seiner italiänischen Uebersezung vielerley poetische Schönheiten ausgezeichnet hat, in denen seinem Urtheil nach der Celte den Griechen übertrift; so werde ich vorzüglich das anzeigen, worin beyde von einander abgehen, und wodurch jeder seinen eigenen Charakter behauptet.

Man würde sich überhaupt sehr betrügen, wenn man von unserm Barden schlechte erzählende Lieder, ohne Poesie, Enthusiasmus und sittliche Schilderungen erwartete, wie etwa die historischen Lieder und Romanzen, die aus den mittlern Zeiten her noch hier und da vorhanden sind. Oßians Heldenlieder sind wahre Poesie, in der reifesten Gestalt. In seinen zwey großen Epopöen, Fingal, und Temora ist Plan und überlegte Anordnung; in der Ausführung hohe Begeisterung, höchst mahlerische Schilderung des Sichtbaren, sehr nachdrükliche und bestimmte Zeichnung der Charaktere, kühner und das Herz treffender Ausdruk der Empfindungen, der bey ernsthaften Gelegenheiten höchst pathetisch, bey zärtlichen in einem hohen Grad rührend, und bey lieblichen sehr reizend ist. In diesen Stüken, die der wahren Poesie zu allen Zeiten und unter allen Völkern wesentlich sind, kann unser Barde, es mit jedem Dichter neuer und alter Zeit aufnehmen.

Bey ihm zeiget sich natürlicher Weise, wie bey jedem andern, der besondere persönliche Charakter mit dem allgemeinen seiner Zeit vermischt. Deswegen würd unser Barde, wenn er gerade den persönlichen Charakter Homers, oder Virgils gehabt hätte, sich dennoch in einer ganz anderen Gestalt zeigen. Und wir finden uns durch diese besondere Gestalt des Dichters sehr angenehm überrascht, da wir etwas ganz anderes sehen, als das, dessen wir gewohnt sind. Im epischen Gedicht sind wir der Art, wie Homer es behandelt, und worin ihm Virgil und die Neueren, jeder nach seinem besondern Genie, gefolget sind, so sehr gewohnt, daß wir uns bey Lesung der Heldengedichte des Oßians wie in einem ganz fremden Lande befinden. Es verdienet etwas umständlich erwogen zu werden, worin Homers Art, von der Oßianischen abgeht.

Die Griechen, womit Homer uns bekannt macht, waren ein Volk, das zu großen und weitläuftigen Unternehmungen aufgelegt, standhaft, listig und verschlagen war; aber sie waren dabey mehr ruhmräthig und prahlerisch, als ehrbegierig. Sie hatten weit mehr Geist und Phantasie, als Empfindsamkeit von zärtlicher Art. In ihren Leidenschaften waren sie heftig, brutal, und giengen hitzig und gerade zum Zwek. Sie besaßen schon die meisten Künste der neuern Zeiten; hatten große Städte, besaßen Reichthümer, die sie habsüchtig machten. Sie waren große Liebhaber feyerlicher Versammlungen, prächtigen Spiehle, Aufzüge und Leibesübungen; dabey große Redner und schöne Schwäzer. In der Religion höchst abergläubisch und feyerlich; in öffentlichen Geschäften ceremonienreich und umständlich. Die sanfteren häuslichen Vergnügungen kannten sie fast gar nicht; das schöne Geschlecht spiehlte bey ihnen eine schlechte Role. Befriedigung sinnlicher Triebe und Bestellung des Hauswesens, waren hauptsächlich die Dinge, wozu dies Geschlecht ihnen bestimmt schien.

Hält man ein solches Volk, gegen das, unter dem Oßian gelebt hat; so wird man leicht begreifen, daß auch in den Gesängen von den Thaten und Unternehmungen dieser beyden Völker ein himmelweiter Unterschied seyn müsse. Homer besingt große, weitläuftige Unternehmungen; Oßian sehr kurze und wenig verwikelte Kriegeszüge, und Unternehmungen von wenig Tagen, wobey keine große Verwiklung und Mannigfaltigkeit der Begebenheiten statt hatte. Wir sehen da weder Belagerungen noch Zerstöhrungen, noch weitläuftige Plane der Unternehmungen. Nach dem Aberglauben seiner Zeit mischt Homer unaufhörlich die Götter in das Spiehl der menschlichen Unternehmungen; bey Oßian ist alles blos menschlich. Träume und Erscheinungen verstorbener Helden, die sich aber nicht in die Handlung einmischen, vertreten bey ihm die Stelle des übernatürlichen. Feyerliche Opfer, Spiehle und Feste, weitläuftige und förmlich studirte Reden, sehr umständliche Beschreibungen jeder Feyerlichkeit und bald jedes erheblichen Gegenstandes; ceremonienreiche Anreden und Botschaften; alles dieses findet sich beym Homer eben so natürlich, als es von Oßian übergangen wird. Selten stellt uns dieser andre Gegenstände vor das Gesicht als die Personen selbst und ihre Thaten; die Scenen, wo er sie aufführet sind ein Thal mit einem durchströhmenden Flus; eine Seeküste mit Felsen umgeben; ein Hügel mit Eichen bewachsen, eine natürliche Grotte, eine Halle oder ein

ein Saal, wo die Fremden bewirthet werden, wo die Waffen der Krieger und die Harpfen der Barden aufgehängt sind. Jeder dieser Gegenstände wird in den wenigsten Worten, aber durch meisterhafte und mahlerische Zeichnung, uns ganz nahe vors Aug gebracht; so daß wir selbst uns weit länger dabey verweilen, als der Dichter, und weit mehr sehen, als er sagt. Eben diese Sparsamkeit der Worte beobachtet der Dichter auch, wenn er seine Personen sprechen läßt. Alle Homerische Personen bis auf ein Paar, sind Redner, oder gar Schwäzer, die Oßianischen eilen so viel möglich über das Reden weg zum handeln; kein Beurtheilen, kein Beweisen, kein umständliches Erzählen, sondern kurze Eröffnung dessen, was man denkt und empfindet. Eine der wichtigsten Botschaften, die ein Griech mit sehr viel schönen Worten und in künstlichen Perioden würde vorgebracht haben, wird hier in überaus wenig Worten, aber nachdrüklich und vollständig abgelegt. Der Herold, der dem feindlichen Heerführer vor der Schlacht den Frieden anbiethen soll, erscheint, und sagt, ohne weitere Ehrenanrede, kurz und gut:

— Ergreif ihn den Frieden von Swaran,
Welchen er Königen giebt, wenn Völker ihn huldigen! Ullins
Liebliche Flächen begehrt er und deine Gemahlin, die Dogge mit Füßen des Windes.
Gieb ihm diesen Beweis von deinem unmännlichen Arme,
Führer und lebe forthin dem Winke von Swaran gehorsam (†).

Dieses ist eine der längsten Reden bey Gesandschaften. Noch kürzer ist die Antwort:

Sag es ihm, jenem Herzen des Stolzes, dem Herrscher von Lochlin.
Cucullin weicht nicht! Ich bieth ihm die dunkelblauliche Rükfahrt
Ueber den Ozean, oder hier Gräber für all sein Geleit an.
Nie soll ein Fremder den reizenden Strahl von Dunscaich (*) besizen!
Niemal ein Rehe durch Berge von Lochlin dem hastigen Fuße
Meines Luaths (*) enteilen.

(*) Cucullins Gemahlin

(*) Sein Hund.

Bey Botschaften, deren Inhalt und Antwort man errathen kann, läßt der Dichter insgemein gar nicht sprechen. Cairbar ein Heerführer sendet den Barden Olla (diese sind insgemein die Herolde) um nach der Gewohnheit dieser Völker den Oscar, einem feindlichen Heerführer, zum Fest einzuladen. Aber weder Cairbar, noch der Dichter legen dem Herold eine Red in den Mund. Der Dichter sagt:

Izo kam Olla mit seinem Gesang: Zum Feste Cairbars machte mein Oscar sich auf.

Die feyerlichsten Feste, werden in zwey Worten beschrieben. Nach einem großen Sieg gab Fingal ein Fest. Die ganze Beschreibung hiervon ist folgende:

Aber die Seite von Mora sieht izo die Führer zum Mahle
Alle versammelt. Es lodert zum Himmel die Flamme von tausend
Eichen. Es wandelt die Kraft der Muscheln (††) ins Runde. Den Kriegern
Glänzet die Seele von Lust.

Diese Kürze herrscht überall, es sey daß der Dichter selbst spreche, oder daß er andere reden lasse. Und darin ist der Vortrag mehr lyrisch, als homerisch-episch. Denn sogar viel zur Handlung nothwendig gehörige Dinge, werden, wo man sie errathen und selbst hinzudenken kann, übergangen; daher oft ein schneller, wahrhaftig lyrischer Uebergang von einem Theil der Handlung auf den folgenden.

Man nihmt überhaupt bey Oßians Epopöe wahr, daß es dem Barden nicht so wol um die umständliche, als um eine nachdrükliche Schilderung, der Haupthandlung selbst, und des Einzelen, zu thun war. Sein Zwek ist allein die Schilderung seiner Helden; dies war des Barden Amt: Homer läßt sich in tausend Dinge ein, die aus andern Absichten da sind. Daher entsteht meines Erachtens der größte Unterschied in der Manier beyder Dichter. Oßians Epopöe, als ein vor unsern Augen liegendes Gemähłde betrachtet, ist unendlich weniger reich an Gegenständen, und an Mannigfaltigkeit der Farben, als die Homerische; aber die Zeichnung ist dort kühner, Licht und Schatten, bey sehr guter Haltung, abstechender. Die ganze Epopöe des Barden besteht aus wenig und gegen die Homerische verglichen, sehr einfachen Gruppen, und so mußte sie

(†) Fingal II. Buch. Ich führe die Stellen nach des P. Denis Uebersezung an, die freylich durchgehends etwas weniger kurz ist, als Macphersons Prose.

(††) Das Getränk, das aus Muscheln getrunken ward.

sie seyn, um durch blos mündliches Ueberliefern auf die Nachwelt zu kommen.

Auch darin zeichnet der Caledonier sich von dem jonischen Sänger sehr merklich aus, daß er sehr oft lyrische Anfälle bekommt, denen er sich überläßt, weil er wegen des geringen Reichthums im Stoffe selbst, weniger nöthig hatte sich an die Erzählung zu halten. Ofte kommt man auf Stellen von ziemlicher Länge, die nicht so wol für epische Beschreibungen oder Erzählungen dessen sind, was der Barde gesehen, als lyrische, Oden- oder Elegienmäßige Aeußerungen dessen, das er dabey empfunden hat. Nicht selten tritt er aus seiner Erzählung heraus, um mit sich selbst zu sprechen. Aber eben dieses giebt dem Gedicht große Lebhaftigkeit.

Ein sehr beträchtlicher Unterschied in der Anlage, zwischen der Homerischen und Oßianischen Epopöe befindet sich darin, daß in dieser das Intresse der ganzen Handlung weder so groß ist, noch uns so beständig vor Augen schwebt, als in jener. Hier ist es nicht um weit aussehende Unternehmungen, nicht um Eroberung großer Länder, oder Zerstöhrung großer Städte und ganzer Staaten zu thun, dergleichen Intresse konnte bey so kleinen Völkern nicht statt haben; sondern darum, daß ein plözlich einfallender Feind, durch eine einzige Schlacht zurük getrieben werde. Man wird also dabey weniger, als beym Homer angestrengt, sich die Lage der Sachen in Absicht auf das Ganze vorzustellen, mancherley Anschlägen durch ihre Ausführung zu folgen, und die Politik der Helden zu beobachten; der Verstand hat wenig dabey zu thun, aber das Herz wird mehr beschäftiget. Darum endiget sich die Handlung auch mit keiner wichtigen Catastrophe; der Feind ist überwunden, und nun sind Handlung und Gedicht zu Ende.

Der National Unterschied zeiget sich eben so stark in den Charakteren. Man findet bey Oßians Helden keine Spuhr von dem hizigen und im Zorn brutalen griechischen Temperament. Hier sind gesezte, kalte, aber darum doch unüberwindliche, und ohne Hiz überall durchdringende Helden, und, was man bey den Griechen nicht findet, bis zum Erhabenen edle und menschlich gesinnte Charaktere. Der Griech ist fast allezeit auf seinen Feind erbittert, und im Streit giebt diese Erbitterung ihm Kräfte; die Caledonischen Helden sind fast durchgehends gelassen und streiten, ohne alle Erbitterung, um den Vorzug der Stärke und der Tapferkeit. Man wird schweerlich, weder in Gedichten noch in der Geschichte, einen edlern Heldencharakter antreffen, als des Fingals. Ich kann der Begierde, die reizenden Züge desselben hier anzuführen, nicht wiederstehen. Auch für die, denen Oßian wol bekannt ist, wird es Wollust seyn, die Züge dieses großen Charakters hier wieder zu finden.

Ich sagte, Fingal sey der bessere Achilles. Denn er führte überall wo er hinkam den Sieg mit sich, und wenn schon alles verlohren war, wurd durch ihn alles wieder gut gemacht; jeder der stärksten und kühnesten ward von ihm überwunden, und nie vermochte ein Feind ihm zu wiederstehen: dabey war er der beste Mensch. Wie groß sein Kriegesruhm gewesen sey und was für Schreken seine Gegenwart dem Feind eingepräget habe, kann man aus folgender Stelle abnehmen, die zugleich von Fingals Größe und von seines Sohnes Genie, sie zu schildern, zeuget. In der Schlacht, die den Stoff der Epopöe *Temora* ausmacht, sah der König, nach Gewohnheit seiner Zeit, dem Streit von einer Höhe zu. Die Feinde waren außerordentlich tapfer und Fillan Fingals Sohn, der der Hauptanführer war, fiel unter dem Schwerdt des feindlichen Heerführers, als eben die Nacht die beyden Heere vom Streit abrufte. Der König entschließt sich nun selbst in die Schlacht zu gehen, und thut diesen Schluß nach damaliger Kriegesart dadurch kund, daß er mit dem Speer dreymal an sein Schild klopfet. Dieses Zeichen wird von seinem und dem feindlichen Heere wol verstanden, und der Dichter beschreibet uns die Würkung davon also:

Geister entwichen von jeglicher Seite; (†) sie rollten im Winde
Ihre Gestallten zusammen; die Stimmen des Todes erfüllten
Dreymal das schlänglichte Thal, und ohne den Finger der Barden
Bebte von jeglicher Harfe den Hügel hinüber ein Wehlaut.
Aber der Schild klang wieder. Da träumten die Männer von Morven
Eitel Gefechte, da glänzte der weit sich wälzende Blutstrauß
Ueber ihr ganzes Gemüth: Blauschildige Könige stiegen
Nieder zur Schlacht. Es bliften Geschwader im Fliehen zurüke.
Endlich, erhub sich das dritte Getön, und von Höhlen der Berge

(†) Die Celten glaubten die Luft sey voll von Geistern verstorbener Helden die einen Körper von sehr feiner Nebelmaterie hätten.

Sprang das erbebende Wild. Man hörte durch Wüsten der Vögel
Zuges Gekreisch — (*).

(*) Temora VII Buch.

Und dieser im Streit so fürchterliche Held, hat ein Herz voll Großmuth, voll Zärtlichkeit und voll Bescheidenheit. Man denke nach, ob folgende Züge dieses Urtheil bestätigen.

Swaran, König von Scandinavien, ein finsterer, troziger und grausamer Fürst, hatte einen Einfall in Irland gethan und Fingal war auch mit einer Flotte dahin gekommen, um dem noch minderjährigen König in Irland Hülfe zu leisten. Vor der Hauptschlacht hatte Fingal, wie es damals gebräuchlich war, den Swaran freundschaftlich auf ein Mahl eingeladen; aber dieser hatte die Einladung brutal abgeschlagen. Diesen Swaran überwand Fingal in einem Zweykampf, nahm ihn gefangen und übergab ihn zween seiner Helden mit dieser Empfehlung:

— Bewahret
Lochlins Gebiethern! Er gleichet an Stärke den zahllosen Wogen
Seiner Meere. Sein Arm ist Meister im Kampfe, von altem
Heldengeschlechte sein Blut. Du, meiner versuchtesten erster,
Gaul! und Oßian! du, der Lieder Gewaltiger! thut euch
Freundlich zum Bruder der Angadecca! Durch eure Gespräche
Schwinde sein Trübsinn dahin. (*)

(*) Fingal V Buch.

Aber der wilde Swaran war nicht zu besänftigen. Als er nach vollendeter Schlacht zu Fingals Gastmahl gezogen wurd, erschien er in finsterer Traurigkeit da. Dieses schmerzet unsern Helden, er sagt:

Ullin (*) Erhebe den Friedengesang, — — —
— —
Hundert Harfen die will ich hier nahe. Sie sollen mir Swarans
Seele vergnügen. Ich will ihn in Freuden entlassen; Denn keiner
Schied noch traurig von mir. (*)

(*) Dieser war der Hauptbarde Fingals.

(*) Fingal. VI B.

Die Art wie Fingal dem überwundenen Feind den Frieden anbiethet und ihn mit seinem Heere von sich läßt, ist so großmüthig, daß der wilde Swaran selbst davon gerührt wird. Er biethet dem Sieger wenigstens die Schiffe an, die ihre Mannschaft verlohren hatten; aber es wird nicht angenommen.

Kein Fahrzeug,
Sagte der König: noch irgend ein Land mit Hügeln besezet,
Nimmt sich Fingal zur Gabe, genugsam mit seinen Gebirgen
Seinen Wäldern und Hirschen beglüket.

Auf die edelste Art tröstet er ihn noch.

Tilge dein Grämen, o Swaran hinweg! Auch wenn sie besiegt sind
Bleiben die Tapfern berühmt. Die Sonne verhüllet zuweilen
Tief in die südlichen Wolken ihr Antliz; doch bliket sie wieder
Ueber die grasigten Höhen herunter.

Er entläßt endlich seinen Ueberwundenen unter der Abschiedsrede, die den bescheidenen Helden in seiner Größe zeiget:

— Ja Swaran! — heut hat den Gipfel
Seiner Größe bestiegen der Ruhm von Swaran und Fingal.
Aber wir werden, wie Träume, vergehn. In keinem Gefielde
Wird man mehr hören den Schall von unsern Schlachten. Die Gräber
Selbsten, die werden verschwinden und Jäger vergebens den Wohnsiz
Unserer Ruhe die Flächendurch suchen.

Eben diese Großmuth und Bescheidenheit zeiget unser Held bey jedem Sieg, wie ungerecht, wie beleidigend auch der überwundene Feind mochte gewesen seyn. Um den höchsten Contrast in Charaktern zu fühlen, erinnere man sich der Wuth mit welcher Achilles gegen den Hektor getobet; weil dieser seinen Freund im Streit erlegt hatte: und denn seze man Fingals Betragen gegen Cathmor den Irländischen Hektor, den ersterer im Zweykampf überwunden und gefangen genommen hatte, dagegen. Unmittelbar nach dem Sieg sagt der Held zum überwundenen Feind, der den Abend zuvor den Fillan, Fingals geliebtesten Sohn mit eigener Hand umgebracht hatte:

— Nun folge zum Hügel
Meines Mahles mir nach! Gewaltige siegen nicht immer.
Fingal flammet nicht auf in erlegener Feinde Gesichte,
Jauchzet nicht über des tapferen Fall.

Aber es findet sich, daß Cathmor tödtlich verwundet ist. Er bezeuget sein Verlangen nahe bey seinem Wohnsiz begraben zu werden, worauf Fingal:

König! du redest vom Grabe? die Seele des Helden entschwingt sich!
Oßian! Ueber den Geist von Cathmor, dem Freunde der Fremden
Komme mit Ströhmen die Freude! (†)

Mit welchem Glanze leuchtet nicht der erhabene Charakter des Helden in folgender Stelle. Aldo, einer seiner Vasallen wurd mißvergnügt und gieng zu Fergthonn König von Sora in Scandinavien über, der Fingals offenbarer Feind war. Dort verliebt er sich in die Königin, entführt sie, kommt wieder nach Hause, und erkühnet sich bey Fingal gegen die ihm nachsezenden Scandinavier, die nun Fingals Gebieth anfallen, Schuz zu suchen. Dieser empfängt ihn mit folgender Rede:

Aldo! du schwülstiges Herz —
— Ich sollte dich schüzen vor Soras gekränktem
Zürnenden Herrscher? — Wer wird mein Volk in seinen Gewölben
Künftig empfangen? Wer laden zum wirthlichen Mahle? Nun Aldo,
Aldo! die niedrige Seele den Schimmer von Sora geraubt hat? —
Suche dein hüglichtes Heimat, unmächtige Rechte! Dort mögen
Deine Grotten dich bergen! Du dringst uns die traurige Noth auf
Wieder den düstern Gebiether von Sora zu kämpfen! O Trenmors (*)
Herrlicher Schatten! wenn kommt das lezte von Fingals Gefechten?
Mitten in Schlachten erblikt ich den Tag, und wandle zu meinem
Grabe nur blutige Steige! Doch niemal bedrükte den Schwachen
Dieser mein Arm. War jemand gewehrlos, dem schonte mein Eisen.
Morven, Morven! die Stürme, die meine Gewölbe bedräuen,
Schweben vor mir! wenn einstens in Treffen mein Stammen dahin ist.
Keiner in Selma mehr wohnt; denn werden die Feigen hier walten. (*)

(*) Dieser ar Fingals Urälvater.

(*) In der Schlacht on Lora.

Solche Menschlichkeit und an einem solchen Helden! Auf eine höchst rührende Weise zeiget er diese hohe Gemüthsart, da er izt seinen Enkel Oscar, Oßians Sohn, der eben die ersten Proben seiner Tapferkeit abgelegt hatte, zum Stand der Helden gleichsam einweihet. Wer kann folgendes ohne Bewundrung und Rührung lesen:

Zierde der Jugend! o Sohn von meinem Sohne! —
Den Bliz von deinem Stahl den sah ich, und freute mich meiner Erzeugten. O! folge
Folge dem Ruhme der Väter, und was sie gewesen das werde!

— — —

— O beuge bewaffnete Stolze,
Jüngling! und schone des schwächeren Arms. Begegne den Feinden
Deines Volkes wie reißende Ströhme; doch flehet um Rettung
Jemand zu dir, dem sey du wie Pflanzen umschmeichelnde Lüftchen.
Also war Trenmor und Trathal gesinnt, so denket auch Fingal.
Jeden Gekränkten beschüzte mein Arm, und hinter dem Blize
Meines Stahles war immer den Schwachen Erholung bereitet. (*)

(*) Fingal III Buch.

Ich könnte leicht noch hundert rührende Züge, die diesen großen Charakter bezeichnen, anführen. Oßian hat seinen erhabenen Vater in wenig Worten geschildert:

— Du gleichest im Frieden
Frühlingslüftchen, im Kriege den Ströhmen vom Berge. (*)

(*) Temora IV B.

Weniger groß, aber doch noch bis nah ans Erhabene tapfer und edelgesinnet sind die meisten von Oßians Helden, so wol von seiner, als von feindlichen Nationen - Celtischen Stammens. Und bey dieser allgemeinen Uebereinstimmung treffen wir doch eine höchst angenehme Mannigfaltigkeit sehr wol gegen einander abstechender Charaktere. So wenig Grund hat es, daß vollkommene Charaktere sich nicht für die Epopöe schiken, (*) daß wir bey Oßian wenig andere antreffen, und doch wird man von Schönheit zu Schönheit, von einer lebhaften Empfindung zur andern immer fortgerissen. Bey Lesung seiner Gedichte finden wir uns in ein Paradies versezt, so wie wir in der Ilias uns in beständigem Getümmel der hizigsten und kühnesten Männer befinden.

(*) S. Charakter S. 198.

Bescheidenheit, bey der höchsten Ruhmbegierde, und Sanftmuth bey der größten Tapferkeit, Billigkeit

(†) Nämlich Oßian soll den Cathmor gleich nach seinem Tode besingen, weil nach dem Aberglauben selbiger Zeit, ein solcher Gesang des verstorbenen Seele gleich zum seeligen Size der Helden vergangener Zeit empor hebte.

keit und Mäßigung im Glük, erstaunliche Gleichgültigkeit gegen den Tod, und das höchste Verlangen mit Ehren in den Liedern der Barden zu erscheinen, treffen wir bey den meisten celtischen Helden an. Die lezte der erwähnten Gesinnungen, ist der herrschende Zug in ihrem Charakter. Ihr höchstes Gut ist ein ehrenvolles Grab und ein bey demselben gesungenes Loblied eines Barden, das von Mund zu Mund auf die Nachwelt komme. Und doch sind diese gebohrne Krieger höchst empfindsam für weibliche Schönheit. Ein weißer weiblicher Arm, schwarze über eine weiße Brust wallende Loken, eine schöne Stimme, erweken in ihnen ein süßes, aber dabey sehr sittsames Gefühl. Es kommen in Oßians Gedichten viele Scenen der Liebe vor, immer auf die angenehmste und sittsameste Weise behandelt. Doch herrschet in dem Charakter und in den Unternehmungen seiner Heldinnen der Zärtlichkeit, etwas Einförmigkeit. Sie erscheinen sehr oft in der Rüstung junger Helden, in der sie dem Geliebten folgen. Aber höchst angenehm und überraschend ist insgemein die Entdekung, die sie dem Geliebten zu erkennen giebt. Nur ein Paar Beyspiele hiervon, die zugleich beweisen, daß Oßian auch im Angenehmen es mit den besten Dichtern aufnehmen kann.

Fingal hatte seine Söhne Oßian (unsern Barden) und Toscar ausgeschikt, um an den Ufern des Cronastrohms ein Siegeszeichen zu sezen. Als sie damit beschäftiget waren wurden sie von Carul einem benachbarten Oberhaupte zu einem Fest eingeladen, dabey Toscar sich in Colnadona, des Oberhaupts Tochter, die den Gästen durch ihren Gesang und Harfenspiel ein Vergnügen machte, verliebte. Den folgenden Morgen wird eine Lustjagd angestellt. Der Zufall mit dem der Dichter seinen Gesang schließt, wird von ihm also erzählt:

— Da kam uns
Aus den Gebüschen ein Jüngling entgegen. Ein Schild und ein Speerschaft
War sein Gewehr. O du flüchtiger Stral! sprach Toscar von Lutha:
Sage, was bringt dich hieher? Umwohnt in Colamon der Frieden
Colnadona die glänzende Saytenerwekerin? Einstens
Wohnte das glänzende Fräulein am wasserreichen Colamon!
Seufzte der Jüngling: Sie wohnte! doch izt durchstreift sie die Wüsten
Von dem erzeugten des Königs begleitet, der ihrem Gemüthe,
Als es im Saale den Blik versandte, die Freyheit entführt hat.
Toscar fiel ein: o erzählender Fremdling! und hast du des Kriegers
Wege bemerket? — Er muß mir erliegen! den wölbenden Schild, den
Tritt du mir ab! — Er erhaschte den Schild in Erbitterung — Ein zarter
Busen empörte sich hinter dem Schilde, dem Busen des Schwanes
Wenn er vom schnelleren Schwalle sich hebet an Weiße vergleichbar.
Colnadona die Saytenerwekerin war es, des Herrschers
Tochter. Sie warf ihr blaulichtes Aug auf Toscarn und liebt ihn. (*)

(*) Colnadona.

Diese Entdekung ist, wie manche dieser Art bey unsern Barden, blos überraschend und angenehm: folgende aber höchst pathetisch:

Comal ein Schottischer Krieger liebte Galvina des mächtigen Conlochs
Zierliche Tochter, im Chore der Mädchen der Sonne nicht ungleich,
Glänzender schwarz, als die Schwinge des Raben von Haaren. Kein Wild blieb
Ihren Hunden im Jagen verborgen. Es zischte die Sehne
Ihres Bogens am Winde des Haines. Der liebenden Blike
Fanden sich ostmals einander. Sie zogen vereinet aufs Waidwerk,
Ihres Geflüsters vertraulicher Inhalt war süß und gefällig.

Aber auch Gormal, Comals Feind, liebte die Schöne. Einstmals trafen Comal und Galvina, die beym Jagen ein Nebel von ihren Gefährten getrennt hatte, bey Ronans Grotte zusammen. Der Jüngling erblikt einen Hirschen auf der Höhe. Er bittet die Schöne in der Grotte sich etwas zu verweilen, bis er den Hirschen erlegt habe. Die Folge der kurzen Geschicht erzählt der Barde so.

Comal! — — Ich fürchte den düstern Gormal,
Meinen Verfolger. Auch er besuchet die Grotte von Ronan.
Unter den Waffen, da will ich hier ruhn; doch kehre mein Theurer
Kehre bald wieder! — Er eilt auf Mora den Hirschen entgegen.

Aber

Aber indessen entschließt sich die Tochter von Conloch den Treusinn
Ihres Buhlen zu prüfen. Die niedlichen Glieder bedeket
Mit dem Geschmelde des Kriegs verläßt sie die Grotte. Nun glaubet
Comal den Gegner zu sehn. Ihm pochet das Herz; er entfärbt sich;
Finster wirds um ihn her. Er belastet den Bogen; der Pfeil zischt.
Ach Galvina! sie sinkt in ihr Blut! Nun stürzt er zur Grotte
Wütend, und rufet die Tochter von Conloch — Die einsamen Felsen
Starren verstummt — Mein süßes Vergnügen wo bist du? — Gieb Antwort —.
Endlich erblikt er ihr zitterndes Herz. Sein Pfeil ist darinnen —
Meine Galvina! dich hab ich erlegt? und vergeht ihr am Busen. (*)

(*) Fingal II B.

Man hat hier zugleich eine Probe von der Kürze der Erzählung deren wir oben erwähnt haben. Die Schöne hat die Grotte kaum verlassen, da Comal sie verkleidet sieht. Dann sagt uns der Dichter nicht, was dieser, da er sie in der Grotte vergeblich gesucht, gedacht habe. Wir sehen ihn gleich wieder an dem Orte wo Galvina gefallen ist. Denn ist Comals Klage, so kurz, wie der tödtende Schmerz es erfodert. Wie viel Verse würde hier nicht ein poetischer Schwäzer wie Ovidius, verschwendet haben?

Der Lieblingsstof unsers Barden scheinet das pathetische zu seyn, worin er ganz fürtreflich ist. Man wird in dieser Art nicht leicht etwas schöneres antreffen, als die Stelle von Fillans Tode im VI Buche des Gedichts Temora.

Aber es ist Zeit abzubrechen. Man trift auf jeder Seite dieser fürtreflichen Barden Gesänge auf Stellen, deren Schönheit man anzupreisen Lust fühlet. Was hier gesagt worden ist ohne Zweifel hinlänglich denen, die ihn noch nicht kannten, schnell die Hand danach auszustreken, und denen, die ihn schon aus der Hand gelegt, Lust zu machen, ihn wieder vorzunehmen.

Ouvertüre.
(Musik.)

Ein Tonstük, welches zum Eingang, zur Eröffnung eines großen Concerts, eines Schauspiehls, oder einer feyerlichen Aufführung der Musik dienet. Dieses, und daß diese Art in Frankreich aufgekommen sey, zeiget der Name der Sach hinlänglich an, der im Französischen eine **Eröffnung**, oder eine **Einleitung** bedeutet. **Lülli** verfertigte solche Stüke um vor seinen Opern gespiehlt zu werden, und nachher wurde dieses Schauspiehl meistentheils mit einer Ouvertüre eröffnet, bis die Symphonien aufkamen, die sie aus der Mode brachten. Doch nennet man in Frankreich noch izt jedes Vorspiehl vor der Oper, eine Ouvertüre, wenn es gleich gar nichts mehr von der ehemaligen Art dieser Stüke hat.

Weil diese Stüke Einleitungen zur Oper waren, so suchte man natürlicher Weise ihnen viel Pracht zu geben, Mannigfaltigkeit der Stimmen, und beynahe das Aeußerste, was die Kunst durch die Instrumentalmusik vermag, dabey anzubringen. Daher wird noch izt die Verfertigung einer guten Ouvertüre nur für das Werk eines geübten Meisters gehalten.

Da sie nichts anders als eine Einleitung ist, die den Zuhörer für die Musik überhaupt einnehmen soll, so hat sie keinen nothwendigen und beständigen Charakter. Nur könnte davon überhaupt verlangt werden, daß er den Charakter der Hauptmusik, der die Ouvertüre zur Einleitung dienet, angemessen, folglich anders zu Kirchenstüken, als zu Opern, und zur hohen tragischen Oper, anders, als zum angenehmen Pastoral seyn sollte.

Zuerst erscheinet insgemein ein Stük von ernsthaftem aber feurigem Charakter in $\frac{4}{4}$ Takt. Die Bewegung hat etwas stolzes, die Schritte sind langsam, aber mit viel kleinen Noten ausgeziehret, die feurig vorgetragen, und mit gehöriger Ueberlegung müssen gewählt werden, damit sie in andern Stimmen in strengern, oder freyeren Nachahmungen wiederholt werden können. Denn dergleichen Nachahmungen haben alle gute Meister in Ouvertüren immer angebracht; mit mehr oder weniger Kunst, nachdem der Anlas zur Ouvertüre wichtig war. Die Hauptnoten sind meistentheils punktirt, und im Vortrag werden die Punkte über ihre Geltung ausgehalten. Nach diesen Hauptnoten folgen mehr oder weniger kleinere, die in der äußersten Geschwindigkeit und so viel möglich, abgestoßen müssen gespiehlt werden, welches freylich, wenn 10, 12 oder mehr Noten auf einen Vierteltakt kommen, nicht immer angeht.

Zuweilen kommen mitten unter dem feurigsten Strohm der Ouvertüre etliche Takte vor, die schmei-

chelnd und piano gesezt sind, welches sehr überraschend ist, und wodurch hernach die Folge sich wieder desto lebhafter ausnimmt. Gar ofte wird dieser Theil in einzelen Stellen fugirt. Zwar nicht wie die förmliche Fuge, daß nothwendig alle Stimmen nach einander eintreten; dieses geschieht wol bisweilen in sehr kurzen Säzen, von einem, oder einen halben Takt; sondern so, daß der Hauptsaz, oder das Thema bald in der Hauptstimme, bald im Baße vorkommt. Dieser erste Theil schließt, wenn er in der großen Tonart ist, insgemein in die Dominante; in der kleinen Tonart geschieht der Schluß auch wol in die Mediante.

Hierauf folget eine wolgearbeitete Fuge, welche in Bewegung und Charakter allerley Arten von Balletten und Tanzmelodien ähnlich seyn kann. Nach der Fuge kommt zuweilen noch ein Anhang von etlichen Takten, der wieder in der Taktart des ersten Theils ist, womit die ganze Ouvertüre, wenn sie zu einer Oper, oder andern großen Gelegenheit dienen soll, sich endiget. Wenn man aber die Ouvertüre für Concerte macht, wo sie unter andern Gattungen der Instrumental oder Singstüke vorkommt, folgen nach der Fuge die meisten Arten der Tanzmelodien. Dergleichen Ouvertüren sind zuerst von Lülli als Einleitungen in die Ballette gemacht worden. Daher wurden hernach solche Tanzmelodien, ohne Rüksicht auf das Tanzen, folglich auch weit länger als die gewohnlichen in diese Art der Ouvertüre eingeführet.

Die Ouvertüren sind in den neuern Zeiten selten geworden; weil sowol die Fuge, als die verschiedenen Tanzmelodien, mehr Wissenschaft, Kenntnis und Geschmak erfodern, als der gemeine Haufe der Tonsezer besizet. Hiedurch aber ist der gute Vortrag, der jedes Stük vor dem andern unterscheiden sollte, und zu dessen Uebung die Ouvertüren sehr vortheilhaft waren, an manchem Orte sehr gefallen.

Im vorigen Jahrhundert hat man die besten Ouvertüren aus Frankreich erhalten, wo sie wie gesagt worden, zuerst aufgekommen sind. Nachher wurden sie auch anderwerts nachgeahmt, besonders in Deutschland, wo außer dem großen Bach, noch andre seines Namens, ingleichem Händel, Fasch in Zerbst und unsre beyden Graun, besonders aber Teleman sich hervorgethan haben.



P.

Palast.

(Baukunst.)

So nennen wir die großen Gebäude, die zu Wohnungen der Landesfürsten bestimmt sind; wiewol die Schmeicheley den Namen auch auf die Wohnungen andrer Personen von hohem Stand ausgedähnt hat. Der Name kommt von der Wohnung des Augustus in Rom her, die auf dem Palatinischen Berg stund, deswegen sie Palatium, auch überhaupt die Wohnungen der nachfolgenden Kayser Palatia genennt wurden.

Die Paläste, als die Wohnsize der Landesfürsten, sollten sich, weil ihre Bewohner die einzigen ihrer Art in einem Lande sind, auch durch einen eigenen der Hoheit der Besizer angemessenen Charakter auszeichnen, und nicht blos erweiterte und sehr vergrößerte Wohnhäuser seyn. Sie sind nicht nur der Mittelpunkt des Sammelplazes einer Hauptstadt, sondern des ganzen Landes; nicht nur im Ganzen und im Aeußerlichen öffentliche Gebäude, sondern die meisten der innern Theile sind noch als öffentliche Pläze anzusehen, auf denen Nationalversammlungen gehalten, große Feyerlichkeiten begangen, und besonders auch Gesandten fremder Fürsten und Nationen Audienz gegeben werden. Ein Theil der Paläste ist also zum öffentlichen Gebrauch bestimmt; ein andrer aber dienet zum Privatgebrauch der Fürsten.

Es ist aber leicht zu sehen, daß der Palast nicht nur wegen seiner Größe, sondern wegen der Mannigfaltigkeit der Bedürfnisse, denen der Baumeister dabey Genüge leisten muß, das schweereste Werk der Baukunst sey. Schon der Umstand allein, daß er sowol für den Privatgebrauch einer sehr großen Anzahl Menschen, die ein Landesfürst um sich haben muß, als zu öffentlichen Geschäften dienen soll, macht die geschikte Vereinigung zweyer so sehr gegen einander streitender Dinge, schweer. Bey feyerlichen Gelegenheiten könnte der Ernst und die Hoheit der Handlung gleichsam einen tödlichen Stoß bekommen, wenn durch Ungeschiklichkeit des Baumeisters gemeine, oder gar niedrige Vorstellungen aus dem Privatleben, sich unter die feyerlichen Eindrüke mischten; wenn z. B. bey einer öffentlichen Audienz Dinge, die zur Küche gehören, in die Sinnen fielen. Grossen Herren, und sogar dem Staat überhaupt, ist viel daran gelegen, daß der Unterthan nie ohne Ehrfurcht an sie denke. Darum sollte, so viel immer möglich wäre, das ganze Privatleben der Beherrscher der Völker dem Aug des gemeinen Mannes für immer verborgen seyn.

Aus dergleichen Betrachtungen muß der Baumeister die Grundsäze zu Erfindung, Anordnung und zur ganzen Einrichtung der Palläste hernehmen. Alles muß da groß seyn und den Charakter der Hoheit an sich haben; aber ohne Abbruch des Nothwendigen. Wer dieses bedenkt, wird leicht sehen, was für Genie, Beurtheilungskraft und Geschmak dazu erfodert werde. Der Palast ist für den Baumeister, was das Heldengedicht für den Poeten ist; das Höchste der Kunst, und vielleicht ist es noch seltener einen vollkommenen Palast, als ein vollkommenes Heldengedicht zu sehen. Die meisten Paläste sind kaum etwas anderes, als sehr große Wohnhäuser. Nichts anders ist das Königliche Schloß in Berlin, ob es gleich in besonderen Theilen sehr große architectonische Schönheiten hat. Wenn man es von einer der Außenseiten betrachtet, die einzige, daran das große Portal ist, ausgenommen, so fällt wenig in die Augen, das nicht bald in jedem Bürgerhaus zu sehen wäre. Nur das große Portal, das den Triumphbogen des Kaysers Severus nachahmet, ist groß und in dem Geschmak eines wahren Palastes, und so wär auch die Seite gegen den kleinen Hof, an der die Haupttreppe liegt, wenn nur nicht so viel Fehler gegen den guten Geschmak der Säulenordnungen daran in die Augen fielen. Denn Pracht und Größe hat sonst diese Seite, wobey keinem Menschen, wie bey den Außenseiten, einfallen könnte, daß etwa sehr reiche Privatfamilien, da wohnten. Alles kündiget da den Landesherren an. Sonst ist die Lage dieses Schloßes, so wie sie sich für einen Pallast schiket; mitten auf einem erstaunlich großen Plaz, auf welchen sehr breite Straßen führen, so daß eine ganze Nation sich in der

der Nähe dieses Palasts versammeln könnte, da jeder das Gebäude frey sähe.

Einige orientalische Völker, denen man sonst nicht den größten Geschmak zutraut, scheinen mehr, als die Europäer eingesehen zu haben, was sich zu einem großen Palast schiket. Man sagt, daß der, den der chinesische Monarch in Peking bewohnt, die Größe einer mittelmäßigen Europäischen Stadt habe; und aus den römischen Ueberbleibseln der alten Baukunst, läßt sich schließen, daß auch die römischen Baumeister gewußt haben, die Größe und den Charakter der Paläste, der Hoheit, jener Herren der Welt, gemäß einzurichten.

Indem ich daran bin die lezte Hand an diesen Artikel zu legen, fällt mir eine Abhandlung über diese Materie in die Hände, daraus ich das Wesentlichste, das hieher gehört, anführen will. (†)

Wodurch unterscheiden sich in Europa, heißt es da, die Paläste der Könige von den Häusern der Privatpersonen? Sie sind von größerm Umfange; die Zimmer sind größer und man entdeket da mehr Reichthum. Dies macht den ganzen Unterschied aus; sonst sind sie von verschiedenen übereinander stehenden Geschossen, wie die gemeinen Wohnhäuser, und wer zum erstenmale dahin kommt, muß sich erkundigen, wo die Zimmer des Fürsten sind.

Würde es nicht ein edleres Ansehen haben, wenn diese Paläste nur von einem Geschoß wären, wie ehemals die römischen, das aber auf einen erhöhten Grund (einer Terasse) stünde; wenn unter diesem erhöhten Grund alles gewölbt wäre, und in diese Gewölber, das, was die tägliche Nothdurft und die allgemeinen Bequämlichkeiten erfodern, gebracht würde; und wenn die Hauptzimmer des Palastes, nach Art der Alten, durch Oefnungen in den Gewölbern derselben erleüchtet würden? An diese große Stüke würde man die, welche zum täglichen Gebrauch gehören, geschikt anschließen, und dadurch würden diese auf die angenehmste und bequämste Weise können angeordnet werden, und würden zugleich angenehme Aussichten auf die Pläze und Gärten haben, die den Palast umgeben.

Aber wir verweisen den Liebhaber der Baukunst auf die Schrift selbst, daraus dieses gezogen ist, und in welcher noch viel beträchtliche Beobachtungen über die große Baukunst vorkommen.

Pantomime.

(Schauspiehlkunst.)

Ist das lateinische, oder vielmehr griechische Wort Pantomimus, welches einen Schauspiehler bedeutet, der eine ganze Role eines Drama ohne Worte, durch die bloße Sprach der Gebehrden ausdrükt. Gegenwärtig nennet man ein dramatisches Schauspiehl, das durchaus ohne Reden vorgestellt wird, eine Pantomime; und dann drükt man durch dieses Wort auch überhaupt dasjenige aus, was im Drama zum stummen Spiehl gehöret.

Von den römischen Pantomimen, die, wie es scheinet in den Zeiten des Augustus aufgekommen sind, und in deren Spiehl die Römer bis zur Raserey verliebt gewesen, wollen wir hier nicht sprechen. Wer Lust hat sich eine Vorstellung davon zu machen kann Lucians Abhandlung vom Tanzen, und des Abbe du Bos gesammelte Nachrichten hierüber lesen. (*) Dieses Schauspiehl kommt gegenwärtig in keine Betrachtung, ob es gleich noch vor kurzem hier und da auf einigen Schaubühnen erschienen ist. Was izt noch Aufmerksamkeit verdienet, ist der Theil des stummen Spiehles, den man Pantomime nennt.

(*) In seinen Reflexions sur la poesie et la peinture.

Es ist schweer zu sagen, wie viel von der guten Würkung einer dramatischen Scene den Worten des Dichters, wie viel dem Ton, und wie viel der Stellung und Bewegung der Schauspiehler zuzuschreiben sey. Jedes hat einen sehr wesentlichen Antheil daran, darum ist die Pantomime gewiß ein wichtiges Stük der Vorstellung. Wir rechnen die Mine, die Stellung und alle Bewegungen, nicht nur der sprechenden, sondern auch aller andern auf der Scene erscheinenden Personen dazu; hier aber schränken wir uns auf das eigentliche stumme Spiehl, oder auf dasjenige ein, was die in der Scene gegenwärtigen Personen zu thun haben, währender Zeit, da sie andern zuhören, oder selbst nicht sprechen.

Dieser Theil der Kunst ist so wenig bearbeitet, und erfodert, wenn er nur einiger maaßen methodisch behandelt werden soll, die Betrachtung einer so großen Menge besonderer Fälle, aus deren Entwiklung die allgemeinen Grundsäze hergeleitet werden müssen; daß ich es nicht über mich nehmen kann, diese Materie förmlich abzuhandeln. Ich muß mich hier

(†) Diese Abhandlung ist von dem franz. Baumeister Peyre und steht in dem Mercure de France vom Aug. 1773.

hier auf einige allgemeine Anmerkungen, und einen Vorschlag, der auf eine wahre Theorie dieses Theils abziehlt, einschränken.

Nach meiner Empfindung wird gegen keinen Theil der Kunst öfter und schweerer gefehlet, als gegen diesen, vornehmlich in Scenen, wo in Gegenwart mehrer Personen eine allein etwas lange spricht, oder wo zwey das Gespräch eine Zeitlang allein fortsezen. Insgemein ist so gar keine Wahrheit, so gar keine Natur in dem Betragen der nicht redenden Personen, daß die Täuschung, darin man etwa gewesen, plözlich aufhöret, und einen merklichen Verdruß, den eine sehr falsche Kunst und ein höchst unnatürliches und erzwungenes Wesen verursachen, zurükläßt.

Ein sehr allgemeiner Fehler ist es, daß die nicht redenden Personen, wenn das, was die redenden sagen, sie eigentlich nicht angeht, sich in Parade hinstellen, als ob dem Zuschauer viel daran gelegen wäre, sie immer zur Aufwartung parat zu sehen. Die Natur giebt es an die Hand, daß, wenn zwey Personen für sich mit einander reden, das die andern gegenwärtigen nicht intereßirt, diese inzwischen herumgehen, oder sonst ohne allen Zwang, und ohne alle Rüksicht, auf das, was die redenden angeht, sich der Phantasie desselben Augenbliks überlassen. Und dieses sollte doch eben nicht schweer seyn. Diejenigen, die in einer solchen Scene nichts mehr zu sprechen haben, dürfen sich nur hinsezen, wo sie wollen, oder herumgehen, oder einen andern von der Gesellschaft allein nehmen, um ihm leise etwas zusagen. Da sehe ich gar keine Schwierigkeit darin, sich auf der Bühne eben so natürlich zu betragen, als wenn man in würklicher Gesellschaft wäre. Die hingegen, die noch zu sprechen haben, dürfen sich nur angewöhnen, währender Zeit, da sie etwas anders thun, und ohne es sich merken zu lassen, genau auf die redenden Personen zu hören, damit sie zu rechter Zeit einfallen können. Dieses ist doch auch nicht sehr schweer.

Mehr Ueberlegung und Kunst erfodern die alle vorhandene Personen intereßirende Scenen, wobey etliche bloße Zuschauer sind, oder doch eine beträchtliche Weile nichts zu sagen haben. Denn da muß jeder an dem, was er hört und sieht, Antheil nehmen, und dieses muß auf eine höchst natürliche Weise geschehen.

Hier machen die meisten Schauspiehler es sich zu einer Regel, daß sie bey scherzhaften Scenen in einer, oder wenn es die Umstände nothwendig machen, in zwey Gruppen zusammenstehen, und daß währender Scene an diesen Gruppen wenig verändert werde. Aber die Regel verleitet sie zu dem ärgsten Zwang. Wie es z. B. sehr natürlich ist, wenn eine geliebte Person in Ohnmacht hinsinket, daß alle dabey gegenwärtige um sie zusammenlaufen; so ist es auch oft höchst unnatürlich, daß sie währender Ohnmacht um sie herumbleiben. Der Schmerz macht viel zu unruhig, als daß man dabey lang auf einer Stelle bleiben könnte. Viel natürlicher ist es, daß nach dem ersten Zusammenlauf, und nachdem die Hülfe veranstaltet worden; einer sich vor Betrübnis auf einen Stuhl hinwirft, um sich seinem Schmerzen zu überlassen; ein andrer langsam an dem Orte der Scene, in Traurigkeit vertieft, herumirrt; ein dritter abgesondert vor sich steht, und mit niedergesenktem Haupte, der Traurigkeit still nachhängt, oder neben der leidenden Person steht u. d. gl. Hat er etwas zu reden, so kann er es an dem Orte thun, dahin der Schmerz ihn getrieben hat. Die einzige Schwierigkeit dabey ist diese, daß die Zuschauer, so viel möglich, jede Hauptperson im Gesichte behalten. Aber ehe man der Scene Zwang anthut, ist es besser diese Erfodernis einmal fahren zu lassen.

Erwekt aber eine interessante Scene lebhafte Leidenschaften, Freude, Zorn, Furcht, Schreken, da es noch weit unnatürlicher ist, daß die Personen eine beträchtliche Zeit in einerley Gruppen bleiben; da wird die Kraft der Scene durch Mangel oder das unnatürliche der Pantomine völlig zernichtet. Auf der deutschen tragischen Bühne wird nicht selten gerade da, wo das Schreken, oder der Schmerz des Mitleidens am höchsten steigen sollte, gelacht; und allemal ist eine verkehrte Pantomime daran schuld.

Der comischen Bühne kann der Mangel der Pantomime alles Leben benehmen. Lustige Charaktere äußern sich insgemein am stärksten, durch Gebehrde und Bewegung des Leibes, und davon hänget die Würkung der meisten Scenen, weit mehr ab, als von dem, was der Zuschauer höret. Man erinnere sich der Scene zwischen Frosine und Harpagon, in dem Geizigen des Moliere, die durch eine gute Pantomime des Harpagon, da wo er nichts redet, äußerst comisch wird. Sie ist aber im comischen, viel leichter, als im tragischen; weil dort das Uebertriebene, oder nicht völlig Natürliche selbst, bis-

weilen etwas comisches hat. Die meisten comischen Originale haben in ihrem Aeußerlichen etwas seltsam mimisches, das gegen das gewöhnliche Betragen der Menschen, als übertrieben, oder unnatürlich absticht.

Diderot schlägt vor, daß der Dichter überall wo es nöthig ist, den Schauspiehlern die Pantomime vorschreibe, und führet sehr scheinbare Gründe dafür an. Aber ich befürchte, daß durch dieses Mittel, so bald die Vorschrift umständlich ist, den Schauspiehlern ein neuer Zwang angethan würde, und dadurch die Ursachen der schlechten Pantomime sich vermehren möchten. Denn die Furcht die Sache nicht gut zu machen, und der daraus entstehende Zwang hat eben den größten Antheil an so viel schlechten Vorstellungen, und nur gar zu ofte wird die Pantomime unnatürlich, weil man sich, um sie natürlich zu machen, genau an eine Vorschrift hat halten wollen. Das beste Mittel die Schauspiehler zu unterrichten, scheinet mir dieses zu seyn, daß Kenner des Schauspiehls die vornehmsten Scenen der bekanntesten Stüke vornehmen, und über die Pantomime derselben, ihre Gedanken, mit guten Gründen unterstüzt, eröffnen. Jeder Dichter, der ein neues dramatisches Stük herausgiebt, könnte dieses in einer Vorrede dazu thun. Aber man müßte nicht umständliche noch entscheidende oder ausschließende Vorschriften geben. Jede Scene kann auf mehr als einerley Weise pantomimisch gut ausgeführt werden.

Zuerst also müßten über den wahren Charakter der Scene, die man besonders vornimmt, allgemeine, richtige Anmerkungen gemacht, und die Natur der darin sich äußernden Leidenschaften genau und besonders auch nach ihren äußerlichen Würkungen betrachtet werden. Hierauf könnten besondere Vorschläge, die ins Umständliche fallen, gethan werden. Man müßte zeigen, auf wie vielerley Art die Pantomime dieser Scene könnte angeordnet werden, deren jede mit ihrem Charakter übereinkäme, und denn besonders zeigen, wie jede den allgemeinen Foderungen genug thue.

Durch dergleichen einzele critische Beleuchtungen besonderer Scenen, würde man allmählig den Weg zu einer einfachen und wahren Theorie der Pantomime bahnen; Sammlungen solcher einzelen Abhandlungen in den Händen der Schauspiehler, würden diese zum gehörigen Nachdenken über ihre Kunst bringen, und ohne ihnen Zwang anzuthun, das besondere allemal noch ihrer eigenen Wahl überlassen.

Pantomimische Tänze, oder Ballette, sind solche, die eine würkliche Handlung vorstellen, und kommen den eigentlichen pantomimischen Vorstellungen der Alten etwas nahe. Es ist schon anderswo (*) angemerkt worden, daß sie die einzigen Balette sind, die auf der Schaubühne erscheinen sollten.

(*) Art. Ballet.

Parodie.

(Dichtkunst.)

Waren bey den Griechen scherzhafte Gedichte, auch wol nur einzele Stellen, dazu ganze Verse, oder einzele Ausdrüke von ernsthaften Gedichten entlehnet, oder doch nachgeahmt wurden. So ist das Gedicht des Maton, welches Athenäus aufbehalten (*) worin eine Schwelgerey in homerischen, oder dem Homer nachgeahmten Versen besungen wird. Es fängt es völlig im Tone der Ilias an.

(*) Deipnos. L. IV.

Δειπνα μοι εννεπε μουσα πολυτροφα και μαλα πολλα —

Nach des Aristoteles Bericht hat Hegemon von Thasos sie erfunden, nach dem Athenäus aber Hipponax. Gewiß ist, daß das Atheniensische Volk um die Zeit des Verfalles der Republik dieselben ungemein geliebet hat. Daher ist Aristophanes voll von Parodien einzeler Verse der besten tragischen Dichter.

Heinrich Etienne, oder Stephanus hat eine besondere Abhandlung davon geschrieben, die 1575 in Paris gedrukt ist.

In den neuern Zeiten haben die Parodien vorzüglich in Frankreich ihre Liebhaber gefunden. Scarron hat die Aeneis parodirt; aber erst lange nach ihm sind die förmlichen Parodien der Tragödien aufgekommen, eine der frevelhaftesten Erfindungen des ausschweiffenden Wizes. Ich habe auf einer sehr gepriesenen französischen Schaubühne das nicht schlechte Trauerspiehl Orestes und Pylades aufführen sehen, wobey die Logen und das Parterre sich ziemlich gleichgültig bezeigten. Beyde wurden gegen das Ende des Schauspiehls immer mehr angefüllt; und gleich nach dem Stük wurd eine Parodie von demselben vorgestellt, wobey der ganze Schauplaz äußerst lebhaft, und das Händeklatschen, oft allgemein wurd.

Man muß es weit im Leichtsin gebracht haben, um an solchen Parodien Gefallen zu finden, und ich kenne nicht leicht einen größern Frevel als den, der würklich ernsthafte, so gar erhabene Dinge, lächerlich macht. Ein französischer Kunstrichter hat unlängst

längst sehr richtig angemerkt, daß der leichtsinnige Geschmak an Parodien, unter anderm auch dieses verursachet habe, daß gewisse, recht sehr gute Scenen des Corneille die öffentliche Vorstellung deswegen nicht mehr vertragen.

Da der größte Theil der müßigen Menschen weit mehr zum Leichtsinn, als zum Ernste geneigt ist, so könnten durch Parodien die wichtigsten Gedichte und die erhabensten Schriften über wahrhaftig große Gegenstände, allmählig so lächerlich gemacht werden, daß die ganze schönere Welt sich derselben schämte. Man siehet gegenwärtig auch würklich nicht geringe Proben davon.

Deswegen wollen wir doch nicht alle Parodien schlechthin verwerfen. Sie sind wenigstens zur Hemmung gewisser erhabener Ausschweifungen und des gelehrten, politischen und gottesdienstlichen übertriebenen Fanatismus, ein gutes Mittel. Man kann kaum sagen, ob es schädlicher sey über das Edle und Große mit einer fantastischen Einbildungskraft hinauszuschweifen, oder mit einem unbezähmten Leichtsin die Schranken der Mäßigung im Lustigen zu überschreiten. Beydes ist verderblich, wenn es bey einem Volk allgemein wird. Dieses ist nur durch die strenge Satyre und jenes durch das Lächerliche zu hemmen. Auch in der Gelehrsamkeit und in dem Geschmak giebt es einen pedantischen Fanatismus, gegen den die Parodie ein bewährtes Mittel ist. Davon haben wir an dem Chef d'œuvre d'un Inconnu ein Beyspiehl. Aber ohne sie zu so guten Absichten anzuwenden, sie blos zum Lustigmachen brauchen, ist ein höchstverderblicher Mißbrauch. Zum Glük hat der Leichtsin der Parodie unsern Parnaß noch nicht angestekt, obgleich hier und da sich Spuhren dieser Pest gezeiget haben. Und da sich die Anzahl gründlicher Kunstrichter in Deutschland noch immer vermehrt, so ist zu hoffen, daß sie sich bey Zeiten mit dem gehörigen Nachdruk dem Mißbrauch wiedersezen würden, so bald das Einreißen desselben zu befürchten seyn möchte.

Partitur.
(Musik.)

Ein geschriebenes Tonstük, in dem alle dazu gehörige Stimmen, jede auf ihrem besonderen System, mit ihrem Schlüssel bezeichnet, unter einander stehen. Die Partitur wird einem ausgeschriebenen Stük entgegengesezt, in welchem jede Stimme, blos zum Gebrauch derer, die sie vorzutragen haben, besonders, und allein gesezt ist. Die Partitur wird so geschrieben, daß von unten auf die Liniensysteme in der Ordnung übereinanderfolgen, in welcher sie in dem allgemeinen System der Töne stehen. Der Deutlichkeit halber müssen die Stimmen so geschrieben seyn, daß nicht nur ganze Takte, sondern auch die Haupttheile derselben durch alle Stimmen senkelrecht aufeinandertreffen. Wenn das Tonstük so geschrieben ist, so läßt sich darin alles mit einem Blik übersehen, und ein Kenner kann, ohne es gehört zu haben, von seinem Werth urtheilen, welches bey einem ausgeschriebenen Stük sehr mühesam wäre. Bey der Aufführung des Stüks muß der Capellmeister, Concertmeister, oder wer sonst an seiner Stelle der Aufführung vorsteht, die Partitur vor sich haben, damit er sogleich jeden Fehler, in welcher Stimme er begangen wird, bemerken, und so viel möglich dem weitern Einreißen desselben zuvorkommen könne. Bloße Liebhaber oder ausführende Virtuosen, die Tonstüke zum Aufführen besizen, müssen sie ausgeschrieben; Tonsezer aber, die sie zum Studiren brauchen, in Partitur haben.

Passacaille.
(Musik. Tanz.)

Ein Tonstük zum Tanzen, zu ernsthaft angenehmen, und so genannten halben Charakteren. Der Takt ist $\frac{3}{4}$ und das Stük fängt mit dem dritten Viertel an. Es besteht aus einem Saz von acht Takten, die Bewegung ist sehr mäßig. Das Stük wird nach Art der Chaconne so gemacht, daß über dieselben Grundharmonien die Melodie vielfältig verändert wird; es verträgt Noten von jeder Geltung. Man findet auch solche, die mit dem Niederschlag anfangen, und in Händels Suiten ist eine von vier Takten in geradem Takt. In Frankreich sind die Paßacaillen in den Opern Armide und Isse sehr berühmt.

Passagen.
(Musik.)

Vom italiänischen Passo und Passagio: sind Zierrathen der Melodien, da auf eine Sylbe des Gesanges mehrere Töne hintereinander folgen, oder eine Hauptnote, die eine Sylbe vorstellt, durch sogenannte Diminution, oder Verkleinerung in mehrere verwandelt wird. In beyden Fällen aber müssen alle Töne der Passage, die Stelle eines einzigen ver-

vertreten, folglich leicht und in einem ununterbrochenen Zusammenhang vorgetragen werden. Die Läufe bestehen aus mehrern Passagen über eine Sylbe.
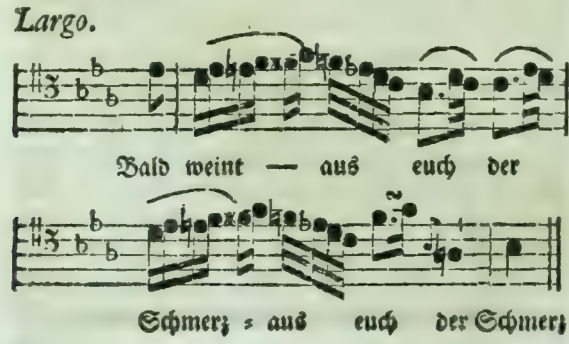
Die Passagen werden entweder von dem Tonsezer vorgeschrieben, oder die Sänger und Spiehler machen sie selbst, wo der Tonsezer nur eine Note gesezt hat. Dazu werden aber schon Sänger und Spiehler erfodert, die außer dem guten Geschmak die Harmonie besizen, damit ihre Passagen, derselben nicht entgegen klingen.

Es giebt zweyerley Passagen. Einige sind würklich vom Geschmak und der Empfindung an die Hand gegeben, weil sie den Ausdruk unterstüzen; andere sind blos zur Parade, wodurch Sänger und Spiehler ihre Kunst zeigen wollen. Diese verdienen nicht in Betrachtung genommen zu werden, als in so fern man das Unschikliche davon vorstellen, und dagegen, als gegen eine den guten Geschmak beleidigende Sache, Vorstellung thun will. Sie sind Ausschweifungen, wozu die welschen Sänger auch unsre besten Tonsezer verleitet haben. Besonders sind die sogenannten Bravourpassagen, ungeheure Auswüchse, die wenigstens in Singesachen nicht sollten geduldet werden, es sey denn etwa zum Spaß in comischen Operen.
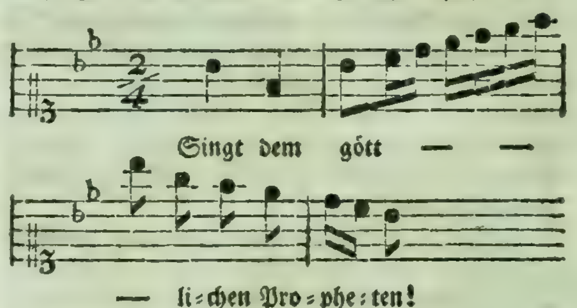
Daß es Passagen von der ersten Gattung gebe, die zum Ausdruk sehr charakteritisch sind, wird Niemand leugnen, der gute Sachen von unsern besten Tonsezern gehört hat. Ja man kann behaupten, daß sie der singenden Leidenschaft natürlich seyen. In zärtlichen Leidenschaften geschieht es gar ofte, daß man sich gerne auf einem Ton etwas verweilet. Wenn alsdenn dieser Ton eine die Leidenschaft schmeichelnde Verziehrung verträgt, so entsteht ganz natürlich eine Passage. In folgender Stelle, aus der Arie; Ihr weichgeschaffne Seelen, (*)

(*) In Grauns Passion.

Largo.

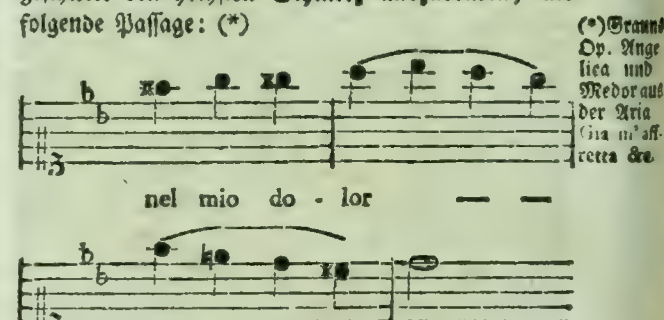


sind die Passagen ungemein wol erfunden, um eine schmerzhaft zärtliche Leidenschaft auszudrüken; ob sie gleich hier, um dieses beyläufig zu erinnern, am unrechten Orte stehen; da der, welcher singt, nicht selbst in dieser Leidenschaft ist. So steht auch im Anfang einer andern Arie, in gedachter Paßion,
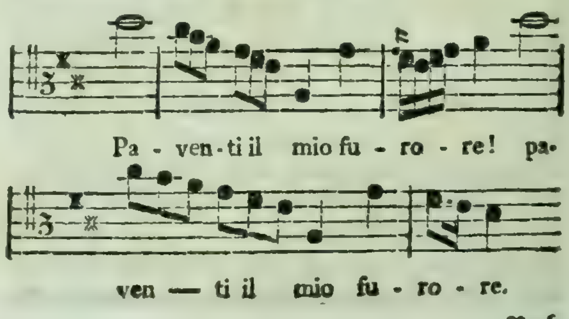


die, sonst sehr abgenuzte Passage, hier zu lebhafterm Ausdruk der Bewunderung sehr gut. Nichts ist geschikter den höchsten Schmerz auszudrüken, als folgende Passage: (*)

(*) Grauns Op. Angelica und Medor aus der Aria Gia m'affretta &c.



Aber in heftigen und schnellströhmenden Leidenschaften, und wo das Herz eilt seiner Empfindung schnell Luft zu machen; da sind die Passagen selten natürlich. Und da sie im Grunde Verziehrungen sind, und etwas angenehmes haben, so schwächen sie die Heftigkeit des Ausdruks. Man betrachte folgende Stelle aus einer Graunischen Arie.



Nach

Nach meiner Empfindung hat dieser Ausdruk des Worts paventi, der schrekend seyn soll, durch die kleine Passage der beyden lezten Sylben etwas eher schmeichelndes, als schrekhaftes bekommen, und die Art, wie das Wort furore beydemale gesungen wird, hat eher etwas beruhigendes, als drohendes.

Es mögen sich einige einbilden, daß die Arien ohne Passagen zu einförmig und so gar langweilig werden würden. Allein dieses ist nicht zu befürchten, wenn nur der Tonsezer geschikt genug ist, alle Vortheile der Modulation und der begleitenden Instrumente, wol zu nuzen. Die so eben angeführte Arie Gia m' affretta il furor mio, wo am Schluß des zweyten Theiles die so eben angeführte schmerzhafte Passage vorkommt, ist sonst durchaus ohne Passagen, und es ist gewiß eine der vollkommensten Opernarien.

Was die Passagen, die die Sänger für sich machen, betrift, sollte jeder Capellmeister sich die Maxime des berühmten ehemaligen Churfürstl. Hanoverischen Capellmeisters Stephani zueignen, der durchaus nicht leiden wollte, daß ein Sänger eine Note, die ihm nicht vorgeschrieben war, hinzusezte. Ich weiß wol, daß diese Leuthe nicht allemal zu zwingen sind, vornehmlich, da ein so großer Theil ihrer Zuhörer den willkührlichen Passagen so ofte Bravo zuruft.

Zum wenigsten sollte der Capellmeister sich solcher Sünden gegen den Geschmak nicht noch dadurch theilhaftig machen, daß er sie selbst begeht. Die Raserey für die willkührlichen Passagen hat eigentlich das Verderben in die Singemusik eingeführet, worüber gegenwärtig mit so viel Recht geklagt wird. Mancher unberufene Tonsezer, der nicht Genie und Empfindung genug hat, den wahren Ausdruk der Leidenschaft durch ein ganzes Stük fortzusezen, begnüget sich damit, daß er etwa eine Melodie in dem schiklichen Ausdruk angefangen hat: hernach schreibet er eine Folge von Passagen hin, durch die der Sänger seine Geschiklichkeit zeigen kann, und die sich gleich gut zu allen Arten der Empfindung schiken; und dann glaubt er eine gute Arie gemacht zu haben. Möchte doch jeder Kunstrichter seine Stimme gegen Ausschweiffungen erheben, die der wahren Musik so verderblich sind!

Passepied.

(Musik. Tanz)

Ein Tonstük zum Tanzen, das zwahr in seinem Charakter mit der Menuet übereinkommt, aber eine muntercre Bewegung hat. Der Takt ist $\frac{3}{8}$ und die Sechszehntel sind die geschwindesten Noten, die es verträgt. Die Einschnitte sind wie in der Menuet, die im Auftakt anfängt. Das Stük besteht aus zwey oder mehr Theilen von 8, 16 und mehr Takten, aber ihre gerade Anzahl, muß wieder in zwey Hälften von gerader Zahl theilbar seyn. Die Theile können in verschiedene, dem Hauptton nahe verwandte Töne schließen. Ihr Charakter ist eine reizende aber edle Munterkeit. Man unterbricht die Melodie ofte mit einem Takt von drey Viertelnoten, der aber im Rhythmus für zwey gezählt wird, wie bey der Loure angemerkt worden. Bisweilen folget auf das Hauptstük, das in der großen Tonart gesezt ist, ein zweytes, das denn die kleine Tonart hat, weswegen es die Franzosen passe-pied mineur nennen, auf welches das erste, das alsdenn passe-pied majeur heißt, wiederholt wird.

Paste.

(Bildende Künste.)

Der Abdruk eines geschnittenen Steines in Glas. Da schweerlich jemand bessere Kenntnis über diese Materie hat, als der berühmte Lippert, so kann ich nicht besser thun, als den Aufsaz, den er mir schon vor einigen Jahren hierüber zu schiken die Gefälligkeit gehabt hat, hier ganz einzurüken.

„Die Erfindung ist sehr alt, und vielleicht eben so alt, als die Glasmacherkunst. Die Art und Weise wie die Pasten gemacht werden, ist oft beschrieben worden; eine dergleichen ausführliche Nachricht stehet in der so genannten Nürnbergischen Werkschule, und der Graf Caylus hat in des Mariette Buch: Traitté des pierres gravées, eine weitläuftige Abhandlung darüber gemacht.

Mir sind auch unterschiedene andere Arten von Pasten vorgekommen, welche aus einer glasartigen Erde in verschiedenen Farben verfertiget werden. Einige waren roth, wie die Gefäße aus Terra sigillata sind, die Italiäner nennen sie Terra cotta; andere grünlich grau; wieder andre gelb, auch gesprengt grau, wie der sogenannte Federjaspis, (Italiänisch Igiada) und welche leztere Sorten ich aus vielen Ursachen vor Aegyptisch gehalten; weil mir aus eben dergleichen Erde allerhand ägyptische Gefäße und Bilder vorgekommen, welche sehr alt, und noch vor der Griechen Zeiten in Aegypten gemacht seyn möchten. Ich habe auch einige dieser Bilder, so fest

als

als einen weichen Edelstein oder Quarz gefunden: ob mir gleich einige Antiquarii, wiewohl aus schlechten Gründen, diese Meynung bestreiten wollen. Denn da sich diese Herren wenig um practische Erfahrungen bekümmern, und lieber dem Plinio glauben, so haben sie antike Steine daraus gemacht, und ihnen, ich weiß selbst nicht was vor Namen, beygeleget; da doch alle den Alten bekannte Edelsteine heute zu Tage immer noch, jedoch unter veränderten Namen, existiren, und die Natur die Dinge nicht verändert hat. Ob ich mich nun gleich niemals in critische Streitigkeiten einlassen werde, weil solche zur wahren Kenntnis des Schönen und Nützlichen wenig beytragen, so sehe ich aus der großen Anzahl geschnittener Steine, daß die Alten sehr gerne in Hornstein geschnitten; als nämlich in Carneol, Onyx, Achat, Chalcedon, Jaspis und Schmaragmutter, als welche erstern fünf Arten allerdings unter die Hornsteine gehören, und welche sich mit dem Rade sehr wohl schleifen lassen. Ob nun wohl sehr vieles hiervon zu sagen wäre, so wäre es hier eine überflüßige Weitläuftigkeit. In obbesagtem Werke des Mariette ist eine sehr schöne Abhandlung von der Steinschneiderkunst enthalten, darinn nichts vergessen ist, was dazu gehöret; weil es aber mit den Pasten keine Conexion hat, so ist hier nur die Rede, daß die Gelehrten aus Mangel genugsamer Kenntnis hiervon, oft alte Pasten, wegen ihres harten Glasses für würkliche Steine angesehen. Ich besitze einige Stücke Glas von der Musivischen Arbeit, aus der Sophienkirche zu Constantinopel, welche ich von dem Secretair des holländischen Gesandten als welcher 14 Jahr in Constantinopel gewesen ist, erhalten habe: es sind solche so hart, daß sie an Stahl geschlagen, wie ein andrer Feuerstein, Funken werfen, und man hat einige schleifen lassen, welche in Ringen, von eben so schönem Lustre, als ein orientalischer Topas sind, und so hart habe ich auch einige antike Pasten des Grafen Moszinski, und des Baron v. Gleichen gefunden. Nun ist mir auch vorm Jahre ein dergleichen hartes Glas in Sachsen vorgekommen, welches bey Coburg in der sogenannten kleinen Gette gemacht wird, worzu ein Fluß Sand genommen wird, der alsdenn das Glas so hart machet, und welches ich in meinen Ofen, worinnen ich doch Kupferasche brennen kann, nicht so weit zum Schmelzen bringen können, daß ich es mit dem Eisen hernach drüken mögen.

Die Italiäner und Franzosen haben seit 50 bis 60 Jahren eine große Menge Pasten verfertiget. Des Herzogs von Orleans ehemaliger Leibmedicus Mr. Homberg aus Quedlinburg gebürthig, hat die meisten Steine aus des Königs in Frankreich, des Herzogs von Orleans, auch aus andern Cabinets in Pasten gebracht; daher wir auch so viele schöne Sachen erhalten haben, welche uns sonst unbekannt geblieben seyn würden. Die italiänischen Pasten aber sind meistens von sehr weichem Glaße, weil in Italien die Kohlen theuer sind: man kann einige mit dem Meßer schaben; sie wittern auch in einigen Jahren aus, oder wie man sagt, das Glas bekommt den Schmergel; sie machen aber auch die meisten aus musivischen Glaße, welches ein leichtflüßiges Bleyglaß, und von besserer Dauer ist. Ich hatte von einigen guten Freunden dergleichen communiciret bekommen; sie lagen bey mir auf dem Tische; da die Sonne darauf schiene, und sie warm worden, sprangen zwey davon in viele Stüke, weil das Glas aus vieler Potasche gemacht war.

Von allen diesen Glaskünsten könnte der vortrefliche Herr Margrafe in Berlin den besten Unterricht geben, der in allen Glaskünsten große Wissenschaft hat, und wovon ich große Proben gesehen. Pasten zu machen, muß man fein geschleimten venetianischen Trippel nehmen, und in eisern Ring den Stein legen, und damit abdrüken, den Stein alsdenn behutsam abnehmen, die Forme wohl troknen lassen: alsdenn leget man Glas darauf, bringet solche in die Muffel, wie etwan eine Emailmahlerey, lässet es weich schmelzen, und drüket es mit einen warmen Eisen; bringt solche in Kühlofen, und wenn sie erkaltet, hebet man sie von der Forme ab, so sind sie fertig. Der Steinschneider muß alsdenn das übergedrükte Glas abnehmen, und ihnen die gehörige Form geben und poliren.

Aus diesen Pasten machet man Ausgüße, entweder in Schwefel mit Zinober, oder einer andern Erdfarbe vermischet, oder gießet sie in Gibs, oder drüket solche in einen guten Lak ab, wovon der englische der beste ist; alle diese Arten aber haben ihre großen Mängel. Der Schwefel riechet übel, und springet in jähliger Wärme und Kälte sehr leicht, der Gibs wittert in einiger Zeit auch aus; und will man selbige mit andern Dingen vermischen, und zu einem Teige machen, wie es bey Gibsmarmor gemacht wird, so wird der Abdruk nicht

nicht scharf; das Sigelac springt, und schwindet leicht, wird auch in der Wärme stumpf, daß also diese Arten jederzeit veränderlich und verderblich sind. Ich habe vor mehr als 16 Jahren mit dem Gibs ein zufälliges Experiment gemacht. Als ich einige Medaillen abgegossen, hatt ich solche in einen Schrank geleget, und binnen einem Jahre nicht angesehen; einmal komme ich darüber, und finde einen grauen Staub darauf; ich wundre mich darüber, wie der Staub darauf kommen, da doch in den Kasten davon nichts zu sehen war. Ich nehme endlich das sechste Glas aus meinen Microscopio, und entdeke viele Millionen kleiner Insecten, welche die Ausgüße so durchgraben hatten, daß sie weich waren, wie Kreyde: und so ist mirs mit verschiedenem Gibs hernach gegangen, ob ich ihn gleich aus Albastre, Fraueneiß, oder Muschelschalen brennen lassen; er ist allezeit diesen Mangel unterworfen gewesen, so gar wenn ich auch Alaunwasser darunter gemischet; daß also mit dieser Art, Ausgüße zu machen, nichts zu thun ist.

(*) S. Abdrüke. S. 2.

Von der Dauer meiner Abdrüke (*) verspreche ich mir bis izt alles, weil von mehr als zehnjährigen Abgüßen oder vielmehr Abdruken, weder an der Luft, noch Sonne, Hize und Kälte, das allergeringste davon verändert wird; als worüber ich mit unsäglicher Mühe raffiniret. Ich hätte zwar sehr viele Massen anbringen können, unter andern auch eine chinesische, welche ebenfalls dauerhaft ist, allein alle diese Arten haben den Fehler, daß sie schwinden, und würde damit die wahre Größe des Steins, vermindert, wenn auch an der Schärfe nichts abgieng.

Viele wollen diese Masse dennoch vor Gibs halten; es ist mir dieses aber einerley. Wenn die Abdrüke scharf und accurat sind, von beständiger Dauer und Festigkeit bleiben, so glaube ich meine Absicht erreichet zu haben, welche aber bey puren Gibs niemals zu erlangen ist. Das einzige dabey muß man in Acht nehmen, daß sie nicht naß werden, denn sonst verlieren sie ihren Lüstre, ob es gleich sonst nichts schadet: und wenn noch so viel Staub darauf lieget, darf man nur einen weichen Haarpensel nehmen, und sie abstauben, es wird niemahls stumpf werden. Auf diese Art glaube ich, daß meine Käufer nicht betrogen werden, und ich erreiche meinen Zwek, den schönen Wissenschaften durch diese Productiones nüzlich zu seyn.

Pastel.

(Mahlerey)

In Pastel mahlen, (eigentlich sollte man sagen, **mit Pastelfarbe mahlen**) heißt mit trokenen in kleine Stäbe (Pastels) geformten kreidenartigen Farben mahlen. Diese Art zu mahlen hält das Mittel zwischen dem bloßen Zeichnen, und dem eigentlichen Malen mit dem Pensel. Die Pastelfarben, werden eben so, wie die Reiskohle geführt, aber wo man gebrochene Farben nöthig hat, werden die Striche verschiedener Farben mit dem Finger in einander gerieben. In dem fertigen Gemählde ist nicht mehr zu sehen, daß die Farben blos durch Striche aufgetragen worden. Ueberhaupt scheinen sie nur wie Staub auf dem Grunde, der meistentheils Papier ist, zu liegen. Indessen giebt es Pastelgemählde, die ohne den Glanz der Gemählde in Oelfarben und ohne die Feinigkeit der Miniaturgemählde, eben so schön, als diese sind. Weil aber die Farben nur als Staub aufgestrichen sind, so müssen diese Gemählde hinter Glas gesezt werden, weil sie sich sonst auswischen, und auch um zu verhindern, daß die Farben nicht nach und nach abfallen.

Ich habe nirgend gefunden, wer der erste Urheber dieser Art zu mahlen ist. Der berühmte La Tour hat darin den größten Ruhm erlanget, und von dem bekannten Liautard, sonst auch le peintre Turc genannt, habe ich sehr schöne Portraite gesehen. La Tour, und noch ein anderer Mahler Lauriot haben diese Art dadurch verbessert, daß sie das Geheimnis erfunden, die Pastelfarben auf dem Gemählde so halten zu machen, daß sie sich nicht auswischen. Ihre Art zu verfahren ist so viel ich weiß, nicht bekannt.

Bey der Churfürstlichen Gallerie in Dreßden ist ein besonderes Cabinet von lauter Pastelgemählden davon der größte Theil von der berühmten Rosalba sind. In dieser Sammlung befindet sich auch das Portrait des berühmten Ant. Raph. Mengs in seiner Jugend von ihm selbst gemahlt, und hebt sich sehr merklich über alle dort befindliche Stüke heraus. Man glaubt einen Kopf vom großen Raphael zu sehen, indem man es ins Aug bekommt.

Die Pastelle oder Farben, deren man sich in dieser Art bedienet, werden auf folgende Weise gemacht. Man reibet die Farben troken ab, macht sie hernach mit Honigwasser, worin sehr wenig Gummi aufgelößt ist, an. Die Farben werden mit Bleyweis, oder

oder auch mit Kreide, oder Talkgips versezt, wodurch man die verschiedenen hellen Tinten erlanget. Diese angemachte Farben werden in runde Stäbchen geformt, mit denen die Arbeit des Mahlens verrichtet wird. Aber die beste Zubereitung der Pastelfarben ist doch ein Geheimnis. Hr. Stupan von Geburth ein Baßler, der sich in Lausanne aufhält, wird schon längstens für den besten Zubereiter dieser Farben gehalten.

Pastoral.

(Musik. Tanz.)

Ein kleines zum Tanzen gemachtes Tonstük, das mit der Musette, die wir beschrieben haben, übereinkommt. Es ist von zwey Zeiten, aber die Bewegung ist gemäßigter, als in jenem. Die Italiäner machen Pastorale von $\frac{6}{8}$ Takt, die völlig mit der Musette übereinkommen.

Man giebt diesen Namen auch anderen Tonstüken, die den muntern aber angenehmen ländlichen Charakter der Hirtengesänge haben, folglich Anmuthigkeit und Einfalt vereinigen.

Pastorale werden auch kleine Schäferopern genennt. Ihr Inhalt ist eine galante und angenehme, mit Festlichkeit verbundene Handlung aus der eingebildeten Schäferwelt, allenfalls aus der fabelhaften goldenen Zeit. Der Dichter muß dabey in dem Charakter des Hirtengedichts bleiben, den wir anderswo entworfen haben. (*) Der Tonsezer aber muß sich einer großen Einfalt, und eines naiven unschuldigen Ausdruks befleißen. Sie kommen doch nicht sehr ofte vor, und es ist vielleicht auch leichter einen Tonsezer zu finden, der mit Muth an die Verfertigung einer großen Oper geht, als einen, der sich in dem Pastoral mit Vortheil zu zeigen hoffet. Es wäre aber zu wünschen, daß sie mehr im Gebrauch wären, damit die edle Einfalt der Musik nicht nach und nach ganz von der lyrischen Schaubühne verdrängt werde.

(*) S. Hirtengedicht.

Pathos; Pathetisch.

(Schöne Künste.)

In einem allgemeinern Sinn drüken diese griechische Wörter zwar das aus, was wir durch die Wörter Leidenschaft und Leidenschaftlich andeuten. Für diesen Ausdruk hätten wir also der fremden Wörter nicht nöthig: aber weil sie auch in einer engeren Bedeutung besonders von den Leidenschaften gebraucht werden, die das Gemüth mit Furcht, Schreken, und finsterer Traurigkeit erfüllen, für welche wir kein besonderes deutsches Wort haben, so haben wir sie in diesem Sinn als Kunstwörter angenommen. (†)

In einem Werke der Kunst ist Pathos, wenn es Gegenstände schildert, die das Gemüth mit jenen finstern Leidenschaften erfüllen. Doch scheinet es, daß man bisweilen den Sinn des Worts auch überhaupt auf die Leidenschaften ausdähne, die wegen ihrer Größe und ihres Ernstes die Seele mit einer Art Schauder ergreifen; weil dabey immer etwas von Furcht mit unterläuft. Und in so fern wären auch die feyerlichen Psalmen und Klopstoks Oden von hohem geistlichen Inhalt zu dem pathetischen zu zählen. Die Griechen sezten zwar das Pathos überhaupt dem Ethos (dem Sittlichen) entgegen. Aber auch in diesem Gegensaz selbst scheinen sie unter dem Pathos nur das Große der Leidenschaften zu verstehen, und das blos sanft und angenehm Leidenschaftliche, noch unter das Ethos zu rechnen. Longin sagt ausdrüklich, das Pathos sey so genau mit dem Erhabenen verbunden, als das Ethos mit dem Sanften und Angenehmen. (*)

(*) Παθα δε ὑψους μετεχει τοσουτον, ὁποσον ἠθος ἡδονης. C. XXIX

Also bestehet das Pathos eigentlich in der Größe der Empfindung, und hat weder bey dem blos Angenehmen, noch überhaupt bey dem gemäßigten Inhalt statt. Die Reden des Demosthenes und des Cicero, über wichtige Staatsangelegenheiten, sind meist durchaus pathetisch; weil sie das Gemüth beständig mit großen Empfindungen unterhalten. Die Tragödien der Alten sind in demselben Fall. Hingegen wechselt in der Epopöe das Pathetische sehr ofte mit dem Sittlichen, und mit dem blos angenehm Leidenschaftlichen ab. In der hohen Ode herrscht das Pathetische durchaus.

In der Musik herrscht es vorzüglich in Kirchensachen und in der tragischen Oper; wiewol sie sich selten dahin erhebt. In Grauns Iphigenia ist der Ster-

(†) Aber ganz unschiklich ist es, daß man, wie Hr. Riedel gethan, einer Sammlung, die Erklärungen aller Leidenschaften und Beobachtungen über deren Ursprung und Würkung enthält, den Titel über das Pathos vorseze. Warum nicht über die Leidenschaften? Denn von jenem Titel erwartet man blos Gedanken über die schrekhaften und tragischen Leidenschaften.

Sterbechor sehr pathetisch; und man sagt, daß auch in der Alcestis des R. Gluks viel Pathos sey. Auch der Tanz wär des Pathetischen fähig; es wird aber dabey völlig vernachläßiget, und man sieht nicht sehr selten Ballete, die nach ihrem Inhalt pathetisch seyn sollten, in der Ausführung aber blos ungereimt sind. Unter allen bekannten Tanzmelodien ist auch würklich keine, die den eigentlichen Charakter des Pathetischen hätte. In Gemählden hat das Pathetische in der Historie, auch in der hohen Landschaft statt. Aber es erfodert einen großen Meister. Raphael, Hannib. Carrache und Poußin sind darin die besten.

Es scheinet, daß das Pathetische die Nahrung großer Seelen sey. Künstler von einem angenehmen, fröhlichen sanftzärtlichen Charakter, oder solche bey denen eine blumenreiche Phantasie und ein lebhafter Wiz herrschend ist, mögen sich sehr selten, bis zum Pathetischen erheben. Auch von Liebhabern der Künste, die diesen Charakter, oder dieses Genie haben, wird es nicht vorzüglich geachtet. Darum wird es auch in Frankreich weniger als in England und in Deutschland geschäzt. Bey anderm Stoff kann der Künstler seinem Wiz, seinen Geschmak, und ein empfindsames zärtliches Herz zeigen; aber hier sehen wir die Stärke seiner Seele, und die Größe seiner Empfindungen. Wer diese nicht besizt, dessen Bestreben das Pathos zu erreichen ist vergeblich; seine Bemühung macht ihn nur schwülstig oder übertrieben. Dieses sehen wir an einigen deutschen Trauerspiehlen eines guten Dichters, dem die Natur eine angenehme nicht finstere Phantasie, ein empfindsames und zärtliches, nicht ein strenges und großes Herz gegeben hat. Ich merke dieses nicht aus Tadelsucht an; denn ich liebe den Dichter und schäze seine Werke, von angenehmern Inhalt, hoch; dieses Beyspiel soll blos andern zur Warnung dienen.

Auch muß man sich vor dem Wahn hüten, daß blos äußerliche fürchterliche Veranstaltungen das wahre Pathos bewürken. Es muß in den Empfindungen und Entschließungen der Personen liegen, und beym Schauspiel auf eine mäßige, bescheidene Weise durch das Aeußerliche unterstüzt werden. In Lessings Emilia Galotti, ist viel pathetisches, ohne schweeres Wortgepräng, und ohne viel schwarze, fürchterliche Veranstaltungen für das Aug.

Das Pathetische bekommt seinen Werth von der Stärke und der Dauer solcher Eindrüke, die sich auf die wichtigsten Angelegenheiten des Lebens beziehen. Denn vorübergehende Leidenschaften und gemeines Interesse pathetisch zu behandeln, würde mehr ins Comische, als ins Ernsthafte fallen: also hat es nur da statt, wo es um das Leben, oder um die ganze Glükseligkeit einer Hauptperson, ganzer Familien, oder gar ganzer Völker zu thun, oder wo der Gegenstand seiner Natur nach ganz erhaben ist. In dem es also die wichtigsten Kräfte der Seele reizet, und sie an großen Gegenständen in Würksamkeit sezet, wird das Herz dadurch gestärkt, und sein Empfindungsvermögen erweitert. Darum kann keine Nation in Absicht auf den Flor der schönen Künste sich mit andern in den Streit um den Vorzug einlassen, bis sie beträchtliche Werke von pathetischem Inhalt aufzuweisen hat.

Pause.

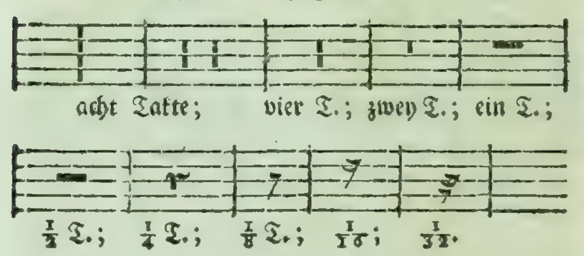
(Musik.)

Bedeutet eine Ruhe, das ist, ein kürzeres oder längeres Stillschweigen, das währender Aufführung des Tonstüks an einigen Stellen zu beobachten ist. So wenig die Rede in einem anhaltenden oder stäten Fluß der Stimme geht, so wenig kann dieses im Gesange geschehen. Sowol die Nothwendigkeit Athem zu holen, als die Deutlichkeit des Ausdruks erfodert unumgänglich verschiedene kleine Unterbrechungen, oder Ruhestellen. Die Zeichen wodurch diese Ruhestellen in der Musik angedeutet worden, und wodurch zugleich ihre Dauer ausgedrükt wird, werden Pausen genennt.

Der doppelte Ursprung der Pause, muß den Tonsezer leiten, sie an den gehörigen Stellen anzubringen, und ihre Dauer zu bestimmen. Nämlich in Singestüken muß er erstlich auf das Athemholen des Sängers Achtung geben, und also die Pausen dahin sezen, wo der Athem natürlicher Weise ausgehen muß, zweytens aber muß er fürnehmlich auf den Ausdruk und Nachdruk der Rede sehen. Wo die Aufhaltung in der Rede nothwendig wird, da muß sie auch im Gesange angebracht werden. Zwar werden die Pausen nicht allemal schlechterdings dabey nothwendig. Eine längere Note, oder eine Cadenz, kann oft dasselbige verrichten; aber die Pausen müssen sich nothwendig danach richten. Denn wie es ungereimt wäre, da, wo ein vollkommener

Sinn aus ist, und wo man einige Zeit braucht, ihn noch einmal zu überdenken, die Aufmerksamkeit schnell auf etwas neues zu führen, so übel wäre es auch mitten in dem Zusammenhang, ehe ein Gedanke aus ist, eine Unterbrechung zu machen, oder eine Pause anzubringen. Ihr Ort und ihre Dauer muß genau mit dem Inhalt übereinstimmen. Die Pausen, welche die Nothwendigkeit eingeführt hat, werden von feinen Tonsezern auch zur Zierde der Melodien gebraucht. Ofte wird durch eine wol angebrachte Pause, die Aufmerksamkeit des Zuhörers, den eine ununterbrochene Folge von Tönen in eine kleine Zerstreuung gebracht hat, aufs neu rege gemacht.

Endlich sind die Pausen auch nöthig um das Stillschweigen einer ganzen Stimme und der begleitenden Instrumente, wo sie eine Zeitlang ruhen, anzudeuten. Ein Stük muß nicht immer von denselben Instrumenten begleitet werden, und ofte wird so gar alle Begleitung eine Zeitlang aufgehoben. Alles dieses giebt Mannigfaltigkeit. In solchen Fällen sind Zeichen nöthig, die den Spielern die Länge ihres Stillschweigens vorschreiben. Deswegen müssen sowol ganze Takte, als jeder einzele Takttheil, des Schweigens durch besondere Zeichen ausgedrükt werden. Sie sind aber folgende.



Pensel.

(Mahlerey.)

Im eigentlichen Verstand das Instrument mit welchem der Maler die Farben auf den Grund des Gemähldes aufträgt und daselbst bearbeitet. Die Pensel sind von verschiedener Größe und Gestalt. Die Größten sind von Borsten und stumpf, die Kleinesten von feinen Haaren und spizig. Da jedem mittelmäßigen Maler alle Arten der Pensel und die Kennzeichen ihrer Güte bekannt, so wäre es überflüßig, hierüber sich umständlich auszulassen. (S. Pernety Dict. de peint. Art. Pinceau.)

Im uneigentlichen Verstande wird ein großer Theil der Bearbeitung durch das Wort Pensel ausgedrükt, so wie man die Schreibart durch das Instrument des Schreibens, den Styl oder die Feder ausdrükt. Man nennt eine Bearbeitung, die durch starke und fett aufgetragene Farbenstriche geschieht, einen kühnen oder fetten Pensel u. s. f.

Pentameter.

(Poesie.)

Ein Vers von fünf Füßen, der gerad in der Mitte seinen Einschnitt nach einer langen Sylbe hat, die ein Wort endiget, worauf die andre Hälfte wieder mit einer langen Sylbe anfängt, und sich eben so, wie die erste endiget.

Nil mihi rescribas | attamen ipse veni.

Daurend Verlangen, und Ach | keine Geliebte dazu.
Du die meine Begierd | stark und unsterblich verlangt.

Er zerfällt also beständig in zwey halbe Verse, jeder von Drithalbfüßen.

Man braucht ihn nie anders als mit dem Hexameter gepart; denn das Distichon von einen Hexameter auf den ein Pentameter folget, macht die elegische Versart der Alten aus. (*) Im Deutschen hat Klopstok sie zuerst eingeführt. Sie muß für diejenigen, die den Reim nicht gerne missen, weniger unangenehm seyn, als jedes andre der alten Sylbenmaaße ohne Reim. Denn da unser Hexameter sehr ofte mit einer kurzen Sylbe schließt, der Pentameter aber mit einer langen, so wird durch die beständig abwechselnde Folge des weiblichen und männlichen Schlusses, einigermaaßen der Abgang des Reims ersezt.

(*) S. Elegie.

Verschiedene Kunstrichter sind dem Pentameter nicht günstig, und finden ihn langweilig. Freylich könnte man ihn allein nicht brauchen; darum wechselt er mit dem Hexameter beständig ab, und das etwas ins langweilige fallende Einerley kommt mit der eigentlichen Elegie, die selbst etwas sich beständig auf einem Ton herumdrähendes, aber der Empfindung natürliches hat, wol überein.

Periode.

(Redende Künste)

Die Periode ist eine Rede, oder wenn man will ein für sich bestimmter und verständlicher Saz, der aus mehr andern Säzen so zusammengesezt ist, daß der

volle Sinn der Rede nicht eher, als bey dem lezten Worte völlig verstanden wird. Folgender Saz kann zum Beyspiehl dienen. „Bin ich aber nur versichert, daß der große Urheber aller Dinge, welcher allemal nach den strengsten Regeln und den edelsten Absichten handelt, wol nicht willens seyn kann, mich unmittelbar zu zernichten; so glaube ich, dårf ich keine andere Zerstöhrung fürchten." Diese Rede besteht aus viel kleinen Såzen, deren keiner, so wie er hier steht, für sich völlig bestimmt ist: alle zusammen aber machen einen genau bestimmten bedingten Saz aus.

Spald. Best. des Menschen

Die Betrachtung der Perioden ist ein wichtiger Theil der Theorie der Beredsamkeit, der aber meines Wissens nirgend mit der nöthigen Methode und Ausführlichkeit abgehandelt worden. Da eine solche Abhandlung für dieses Werk viel zu weitlåuftig wåre; so will ich mich begnügen die Hauptpunkte derselben anzuzeigen und mit Beyspiehlen zu erlåutern

Zuerst kommt die Natur und die grammatische oder mechanische Beschaffenheit der Perioden in Betrachtung; nåmlich die Art, wie die einzelen Såze verbunden sind; ihre Menge und die einfache, oder zusammengesezte Form der Periode. Die Verbindung einzeler Såze kann auf vielerley Weise geschehen; durch bloßes Nebeneinandersezen, als: er liebt sie, er verehrt sie, er betet sie an —; durch Verbindungswörter und, auch, als: Ich hab ihn vermahnt, und werde nicht aufhören ihn zu vermahnen —. Dieses ist die schwåchste Art der Verbindung; weil man aus einem Saz nicht nothwendig auf die Erwartung des folgenden geführt wird, und weil eigentlich jeder einzele Saz schon für sich verståndlich ist.

Etwas enger ist die Verbindung, wenn mehr Såze ein gemeinschaftliches Haupt- oder Zeitwort haben, welches erst beym lezten vorkommt. Denn da kann man bey keinem einzelen Saze stille stehen; weil sein Sinn nicht vollståndig ist, ob man ihn gleich oft errathen kann, als: Sie sind dazu verführt, sie sind genöthiget und gar ofte durch Drohungen dazu gezwungen worden. Noch genauer ist die Verbindung durch Beziehungswörter, die einen Saz so lang unbestimmt lassen, bis das, worauf er sich bezieht, gehört worden. Der Saz der mit den Worten: wenn aber — oder also: derjenige — welcher; da — wo; obgleich, u. d. gl. anfångt, erfodert nothwendig einen Gegensaz. Dieses geschieht überhaupt bey allen unbestimmten Såzen, in denen Haupt- oder Zeitwörter, auch ohne dergleichen Beziehungswörter, nicht in dem absoluten Fall des bestimmten Ausdruks, sondern in einem Beziehungsfalle stehen, als: wår' ich da gewesen — Seinen eigenen Bruder hassen u. d. gl. Hiebey fühlt jeder, daß auf einen solchen Anfang etwas folgen müsse.

Aus solchen Verbindungen einzeler Såze werden also ganze Perioden gebildet, die bisweilen durch dazwischen gestellte, mit den übrigen nicht nothwendig verbundene Såze, verlångert werden. In der oben angeführten Periode machen die Worte — Welcher allemal nach den strengsten Regeln und den edelsten Absichten handelt, einen solchen Zwischensaz, den man herausnehmen kann, ohne den Sinn des übrigen ungewiß zu machen. Dergleichen nicht nothwendig mit dem übrigen verbundene Zwischensåze schaden der vollkommenen Einheit der Periode. Denn in einem vollkommenen Ganzen, muß ohne Schaden des übrigen kein Theil weggenommen werden können. Die deutsche Sprache leidet nicht immer, daß solche Zwischensåze mit dem übrigen in eine nothwendige Verbindung gebracht werden. Doch håtte dieses in dem angeführten Falle geschehen können, wenn in dem Saz: anstatt des Artikels der große Urheber — das Beziehungsvorwort jener, wåre gebraucht worden, wie wenn man in der lateinischen Sprache sagte: *Ille* Universi auctor — *qui*. Aber das Wort jener hat nicht allemal diese nothwendige Beziehung.

Die Periode kann aus mehr oder weniger einzelen Såzen bestehen; sie ist aber in Ansehung der Långe aus einer dopelten Ursach eingeschrånkt. Erstlich wegen der Stimme des Redners, der jede Periode, eben deswegen, weil sie ein Ganzes ausmacht, nicht eben in einem Athem, aber in einer einzigen Clausel, das ist, in solcher Einheit des Tones vortragen muß, der auch dem, der die Sprach nicht verstünde, die Periode als ein einziges Ganzes ankündigte. Die Stimme muß nach Beschaffenheit der Periode durchaus steigend, oder fallend, oder unter beyden einmal abwechselnd seyn. (*) Nun kann weder das Steigen der Stimme noch das Fallen zu lang hintereinander fortgesezt werden, und daher hat die steigende, wie die fallende Periode eine Långe, deren Grånzen man nicht überschrei-

(*) S. Vortrag.

schreiten kann, ohne die Einheit des Tones zu verlezen. Cicero der größte Meister in der Kunst der Perioden, schränkt ihre größte Länge auf das Maaß von etwa vier Hexametern ein. (†) Zweytens schränket auch die Deutlichkeit des Sinnes die Länge der Perioden ein; denn da sie nur einen einzigen Hauptgedanken begreift, einen einzigen Sinn giebt, der erst am Ende vollständig wird: so muß man nothwendig jeden einzelen Saz, so unbestimmt, wie er ist, bis ans Ende behalten können, wo alles Einzele sich zu einer einzigen Vorstellung vereiniget.

Die Periode ist einförmig, wenn sie einen einzigen Saz enthält, zu dem alles Einzele, als Theile gehören; zwey- oder vielförmig aber, wenn sie mehr bestimmte Säze enthält, die blos willkührlich, oder durch keine nothwendige Verbindung in Eines gezogen sind. Die gleich Anfangs dieses Artikels angeführte Periode ist einförmig. Folgende Art ist zweyförmig. „Die Werke der Kunst sind in ihrem Ursprunge, wie die schönsten Menschen, ungestalt gewesen | und in ihrer Blüthe und Abnahme gleichen sie den großen Flüßen, die, wo sie am breitesten seyn sollten, sich in kleine Bäche, oder auch ganz und gar verlieren.“ Sie besteht aus zwey willkührlich zusammen gezogenen Perioden.

Alles, was bis dahin über die Periode gesagt worden, gehört eigentlich zu ihrer grammatischen Beschaffenheit; deswegen die verschiedenen Punkte hier blos berührt sind. Izt ist es Zeit die Sach von der Seite des Geschmaks zu betrachten.

Hier muß man zuerst ihre Würkung vor Augen haben, die überhaupt darin besteht, daß dadurch viel Vorstellungen oder Urtheile in Eines verbunden werden, mithin auf Eines abziehlen, und eine desto größere oder schnellere Würkung hervorbringen. Die Rede hat allemal entweder die Schilderung einer Sache, oder die Festsezung eines Urtheils zum Zwek. Im ersten Fall ist sie ein würkliches Gemählde, darin alles auf eine einzige Hauptvorstellung übereinstimmt, wo alles so gezeichnet, so colorirt und so angeordnet seyn muß, wie der lebhafteste Eindruk des Ganzen es erfodert. In dem andern Fall aber ist sie ein Vernunftschluß, darin jedes einzele auf die Gewißheit und unumstößliche Wahrheit eines einzigen Sazes abziehlt. Wie vortheilhaft und wie so gar unentbehrlich die Perioden zu beyden Absichten seyen, wird sich durch Beyspiehle besser, als durch allgemeine Beschreibungen zeigen lassen.

Livius erzählt (*) von dem König Antiochus, den man insgemein den Großen nennt, eine Anekdote, die ohne den periodirten Vortrag also lauten würde. „Von Demetrias kam der König nach Chalcis; da verliebte er sich in ein unverheyrathetes Frauenzimmer; sie war die Tochter des Kleoptolemus. Der König ließ durch Abgeordnete bey dem Vater um sie anhalten; er schikte zu wiederholten malen an ihn; endlich hielt er selbst mündlich um sie an. Der Vater hatte nicht Lust sich in die Gefahren eines höhern Standes zu verwikeln; aber er wurd durch das viele Schiken und Anhalten ermüdet, er gab seine Einwilligung, und hierauf wurd das Beylager begangen. Dieses geschah so, als wenn man mitten im Frieden gelebt hätte.“ Diese Erzählung gleichet einem Gemähld ohne Anordnung und Gruppirung, wo die Personen in einer Linie gestellt sind. Livius fasset die Erzählung in eine Periode zusammen, die man im Deutschen ohngefähr so geben könnte. „Nachdem der König von Demetrias nach Chalcis gekommen war, und sich daselbst in ein Mädchen, des Kleoptolemus Tochter, verliebt hatte, wurd izt, als er nach langen Anhalten durch andere, zulezt durch eigenes Bitten den Vater des Frauenzimmers, der keine Lust hatte, sich in die Gefahren eines höhern Standes zu verwikeln, ermüdet und dessen Einwilligung erhalten hatte, das Beylager so, als wäre man mitten im Frieden, vollzogen.“ Aber wir wollen den Römer selbst, dessen Sprach sich zu langen Perioden besser, als die deutsche schiket, die Sach erzählen lassen. Rex Calcidem a Demetriade profectus, amore captus virginis calcidiensis Cleoptolemi filiæ, cum patrem primo adlegando, deinde coram ipse rogando fatigasset, invitum se gravioris fortunæ conditioni illigantem, tandem impetrata re, tamquam in media pace nuptias celebrat.

Hier wird jederman die Würkung der Periode fühlen. Sie enthält eine Schilderung deren Zwek ist den Leichtsin des Antiochus vorzustellen, der mitten in einem sehr gefährlichen Kriege, sich von seinem Hang zur Wollust so regieren ließ, als wenn er mitten im Frieden gelebt hätte. Auf diese Hauptvorstellung ziehlt jedes Einzele der Erzählung, so daß

(*) Hist. L. XXXVI. c. 11.

(†) E quatuor igitur quasi hexametrorum instar versuum quod sit, constat fere plena comprehensio. Orat. 66.

daß wir am Ende der Periode sehr lebhaft davon gerührt sind. Durch jenen unperiodirten Vortrag wär dieses nicht zu erhalten gewesen, ob er uns gleich jeden Umstand der Sache genau zeichnet. Aber am Ende kommt es auf unser eigenes Nachdenken an, ob wir alles, was wir gelesen haben, in eine Hauptvorstellung verbinden wollen, oder nicht. Durch die Periode müssen wir dieses thun, und die anhaltende Aufmerksamkeit, wohin jeder Umstand, den wir immer mit andern verbunden sehen, abziehle, macht das wir am Ende die vereinigte Würkung alles Einzelen, desto lebhafter fühlen.

Diese Würkung hat jede periodirte Schilderung, da der Mangel des Periodirten die Vereinigung der Sachen in ein einziges Gemählde sehr schweer, oder gar unmöglich machen würde. Wer ein Regiment Soldaten einzeln, oder, ohne andere Abtheilung in Gliedern zu sechs oder acht Mann sich vorbey ziehen sähe, würde keine bestimmte Vorstellung von der Größe und Eintheilung eines Regiments in Batalione und Compagnien bekommen. Aber wenn es in dem Zug seine Haupt- und Untereintheilungen behält, so ist es leicht, sich von dem Ganzen einen deutlichen Begriff zu machen.

Eben so wichtig ist die Periode, wo es um Ueberzeugung zu thun ist, wenn diese von mehr einzelen Säzen abhängt. Die Periode schlinget die zur Ueberzeugung nöthigen Säze so in einander, daß keiner für sich die Aufmerksamkeit festhält. Man wird genöthiget sich alle in einem ununterbrochenen Zusammenhang vorzustellen, und empfindet deswegen am Ende der Periode, ihre vereinigte Würkung zur Ueberzeugung mit desto größerer Stärke.

Außerdem aber, kann man überhaupt von der periodirten Schreibart anmerken, daß sie eben deswegen, weil sie verschiedene Vorstellungen in Eines zusammenfaßt, die Zerstreuung der Aufmerksamkeit hindert und dadurch angenehmer wird, daß sie uns anstatt einer großen Menge einzeler Vorstellungen, wenige, sich deutlich von einander auszeichnende Hauptvorstellungen vorlegt. Wenn überhaupt das Schöne in gefälliger Vereinigung des Mannigfaltigen besteht; so ist auch jede gute Periode eine schöne Rede, da der völlige Mangel der Perioden den Vortrag sehr langweilig und gleichtönend macht. Man darf nur, um dieses zu fühlen, die nicht periodirte Schreibart der historischen Bücher der heiligen Schrift gegen die Erzählungen eines guten griechischen oder lateinischen Geschichtschreibers halten. (†)

Hieraus nun erhellet hinlänglich, daß die Periode ein Hauptmittel ist, der Rede ästhetische Kraft zu geben, es sey daß man durch dieselbe die Phantasie mit angenehmen Vorstellungen ergözen, den Verstand erleuchten, oder das Herz rühren wolle. Daraus aber folget keinesweges, daß jedes Werk der redenden Künste durchaus aus künstlichen Perioden bestehen müsse. Es giebt Werke, wo die Perioden gar nicht, oder nur in so fern statt haben, als sie ohne Bemühung, und suchen, wegen der sehr natürlichen Verbindung der Dinge, sich gleichsam von selbst darbieten. So bald die Sprach zu einer gewissen grammatischen Vollkommenheit gekommen ist, biethen sich solche natürliche Perioden jedem Menschen dar, der nur etwas zusammenhangend denkt. Von solchen Perioden ist hier die Rede nicht; sondern von denen, die durch rednerische Kunst und Veranstaltung gebildet werden. Ueberall in solchen Perioden zu sprechen, wär eben so viel als jede gemeine alltägliche Verrichtung mit Pomp und Feyerlichkeit thun. Jederman fühlet, daß die Perioden etwas veranstaltetes und wol überlegtes haben, das sich mit der Rede des gemeinen Lebens und des täglichen Umganges nicht verträgt. Wenn also ein Redner, oder ein Dichter dergleichen Scenen aus dem gemeinen Leben schildert, wie in der Comödie, und in vielerley andern Werken geschieht, so kann er sich da keines periodirten Vortrages bedienen. Kein verständiger Mensch ist in dem täglichen Umgang ein Redner, der alles was er sagt, in Perioden abfaßt. Daher würde es lächerlich seyn, den Dialog der Comödie künstlich zu periodiren. Vielmehr muß man den Dichter ernstlich warnen, daß er nicht zur Unzeit in diese Schreibart verfalle, die auf der Schaubühne größtentheils höchst unnatürlich ist. Es ist ohnedem ein den deutschen dramatischen Dichtern nur zu gewöhnlicher Fehler, daß sie zu oft ins periodirte fallen.

Man fühlet, ohne langes Untersuchen, wo die periodirte Schreibart statt hat, und wo sie unschiklich wäre. Die Periode hat allemal etwas veranstalte-

(†) Man muß dieses nicht so deuten, als ob ich die naive Einfalt jener Erzählung verkennte. Hier ist nicht die Rede von dem einfachen Ausdruk der Natur; sondern davon, was die Kunst durch Bearbeitung der Schreibart vermöge.

staltetes, und förmlich abgepaßtes, das sich da, wo es darum zu thun ist, kurz und gut, ohne Feyerlichkeit und Parade seine Gedanken vorzubringen, nicht schiket. Hingegen bey feyerlichen Reden; in dem ernsthaften dogmatischen Vortrag; in der Geschicht, in der epischen und andern veranstalteten Erzählungen, kann ohne periodirten Vortrag wenig ausgerichtet werden.

Freylich darf auch da eben nicht alles periodirt seyn; denn nicht alles ist gleich wichtig. An einigen Stellen periodirt man der Kürze halber, und um dem Vortrag das Langweilige und Eintönige, das er sonst haben würde, zu benehmen. Aber die wichtigsten Gelegenheiten dazu sind die Stellen, wo es darum zu thun ist, die Phantasie, den Verstand, oder das Herz durch mancherley Vorstellungen kräftig anzugreifen. Da muß man suchen den einzelen zum Zwek dienenden Vorstellungen, durch Vereinigung in eine einzige, größere Kraft und schnellere Würkung zu geben.

Ich halte dafür, daß die Kunst gut zu periodiren, einer der schweeresten Theile der Beredsamkeit sey. Alles übrige kann durch natürliche Gaben, ohne hartnäkiges Studiren eher als dieses erhalten werden. Hiezu aber wird Arbeit, Fleiß, viel Ueberlegung und eine große Stärke in der Sprach erfodert. Es scheinet nicht möglich hierüber einen methodischen Unterricht zu geben. Das Beste was man zur Bildung der Redner in diesem Stük thun könnte, wär, ihnen eine nach dem verschiedenen Charater des Inhalts wolgeordnete Sammlung der besten Perioden vorzulegen, und den Werth einer jeden durch gründliche Zergliederung an den Tag zu legen.

Jede Periode muß ihrer Absicht gemäß verschiedene innere und äußere Eigenschaften haben. Zu dem Inneren rechnen wir die gute Wahl jedes einzelen Sazes, und jedes Umstandes; die genaue Verbindung der Säze, sowol zur Klarheit, als zur Kraft des Ganzen, und endlich den pathetischen, zärtlichen, fröhlichen, oder überhaupt den Ton der nach Beschaffenheit der Sache gestimmt sey. Zu den äußern Eigenschaften rechnen wir den Wolklang, und Numerus, und die Leichtigkeit der Aussprach. Dieses wäre bey jeder einzelen Periode zu beobachten. In der ganzen Red aber, muß nothwendig auf eine gefällige Abwechslung und Mannigfaltigkeit der Perioden gesehen werden. Weil die Perioden von Seite des Zuhörers einige Anstrengung der Aufmerksamkeit erfodern; so muß der Redner hier und da leicht, oder ganz unperiodisch seyn. Die Perioden selbst müssen bald kürzer bald länger, bald einförmig, bald vielförmig seyn, damit in die ganze Rede gefällige Mannigfaltigkeit komme, die Aufmerksamkeit aber, ohne Ermüdung hinlänglich unterhalten werde.

Es ist zu wünschen, daß diese wichtige Materie von einem unsrer Kunstrichter mit erforderlichem Fleiße in einer besondern Schrift umständlich ausgeführt werde.

Perspektiv.

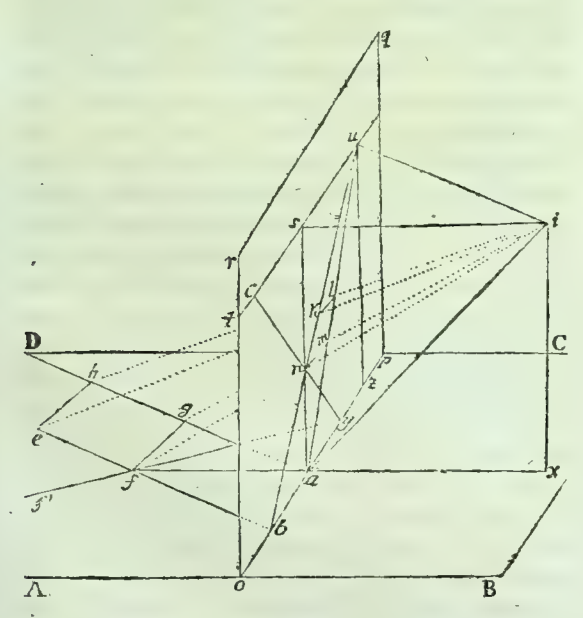
(Zeichnende Künste.)

Wie in der Mahlerey die Farben nach den Graden der Stärke des darauf fallenden Lichtes, sich verändern, ob sie gleich dieselben Namen behalten, so verändern sich auch in den Zeichnungen die Formen der Gegenstände, so bald das Aug eine andere Lage annihmt, oder in eine andere Stellung kommt. Man stelle sich vor, es sey auf diesem Blatt ein Viereck, von der Art, die man Quadrate nennt, gezeichnet. Soll dieses Vierek, so wie es würklich ist, mit vier gleichen Seiten und vier gleichen Winkeln ins Aug fallen, so muß nothwendig das Aug so stehen, daß die Linie, die aus der Mitte des Auges mitten auf das Vierek gezogen wird, einen rechten Winkel mit der Fläche des Vierekes ausmacht. Nur in dieser Stellung des Auges erscheinet das Vierek ihm in seiner wahren Gestalt, und nur mit dem Unterschied daß es größer oder kleiner scheinet, nach dem die Entfernung geringer oder beträchtlicher ist: jede andere Lage des Auges stellt das Vierek in einer ganz andern Gestalt vor, und verursachet, daß weder seine vier Seiten, noch seine vier Winkel, einander gleich scheinen. Eben diese Beschaffenheit hat es auch mit andern Figuren, folglich auch mit der Lag und Stellung verschiedener Gegenstände, die auf einer Fläche, oder auf einem Boden stehen. Wenn eine Anzahl Personen in einem Zirkel herumstehen, so erscheinet diese Stellung immer anders, nach dem die Linie, die aus dem Aug in den Mittelpunkt des Zirkels gezogen wird, mit seiner Fläche einen andern Winkel macht.

Der Mahler muß zu richtiger Zeichnung des Gemähldes, diese Veränderungen, die von der Lage des Auges herrühren, genau zu bestimmen wissen, damit er in jedem Falle richtig zeichne: und dazu hat er eine besondere Wissenschaft nöthig, die man die

die Perspektiv nennt. Wenn gleich der Mahler nach der Natur, oder nach dem Leben zeichnet; so kann er diese Wissenschaft nicht wol missen. Denn es ist eine sehr unsichere Sach um das Augenmaaß, das durch die Einbildung gar ofte verfälscht wird. Obgleich, zum Beyspiehl, wenn wir einen Menschen vor uns stehen sehen, die Hand, die unserm Aug am nächsten liegt, größer scheinet, als die andere, die weiter weg ist, so bemerkt das Aug des Mahlers dieses nicht allemal klar genug, und wenn er die Perspektiv dabey vergißt, so wird er durch die Einbildung immer verleitet, beyde Hände gleich groß zu zeichnen. Also ist die Kenntnis der Perspektiv in jedem Falle dem Zeichner nöthig; in gar viel Fällen aber, besonders wenn er ein historisches Stük aus der Phantasie zeichnet, wird er in der Stellung der Figuren, in den Formen und in den Schlagschatten gewiß schweere Fehler begehen, wenn er nicht genau nach den Regeln der Perspektiv verfährt.

Es ist hier der Ort nicht diese Materie ganz abzuhandeln. Ich werde mich begnügen die Fundamentalbegriffe der Perspektiv deutlich vorzutragen, und hernach in einer Probe die Anwendung derselben zu zeigen.



Man stelle sich vor ABCD sey ein ebener Boden, wie der Fußboden eines Zimmers, und auf diesem Boden, oder dieser Grundfläche, sey eine Figur e f g h gezeichnet, welche von einem in i stehenden Aug gesehen wird. Ferner bilde man sich ein o p q r sey eine Tafel, welche perpendicular sowol auf der Grundfläche als auf der Linie s i, nach welcher das Aug hinsieht, steht. Endlich stelle man sich vor, daß von den vier Ekpunkten e, f, g, h, des auf dem Boden gezeichneten Vierekes die geraden Linien e i, f i, g i, h i, gezogen werden, daß diese in den Punkten k, l, m, n, durch die Tafel gehen, und daß endlich die Linien k l, l m, m n, n k, auf der Tafel sichtbar gezogen werden, so wird man sehr leicht begreifen, daß die Figur n k l m gerade so in das Aug falle, als die Figur e f g h in dasselbe fallen würde, wenn die Tafel nicht da wäre. Deswegen ist für diese Lage des Auges und der übrigen Dinge die Figur n k l m die richtige perspektivische Zeichnung des Viereks e f g h.

Wären auf der Grundfläche noch mehr Figuren, so würde jede auf eine ähnliche Weise ihre besondere Lage und ihre besondere Figur auf der Tafel bekommen. Eben dieselbe Beschaffenheit hat es mit solchen Gegenständen, die auf der Grundfläche in die Höhe stehen, deren Lage, Größe und Figur auf der Tafel so können gezeichnet werden, daß sie von der Tafel aus, so in das Aug fallen, wie man sie ohne die Tafel auf dem Grund würde gesehen haben.

Dieses ist die Art der Zeichnung, die die Perspektiv lehret. Die Zeichner sind gewohnt, wenn sie viele auf einer Grundfläche neben und hintereinander stehende Gegenstände perspektivisch zeichnen wollen, zuerst einen Grundriß davon zu entwerfen, der den eigentlichen Ort eines jeden auf dem Grunde, und die Figur die jeder Gegenstand auf demselben durch seine aufstehende Fläche zeichnet, enthält, und aus diesem Grundriße zeichnen sie denn, nach den Regeln der Perspektiv den Aufriß. Dieses Verfahren ist mühesam, und Hr. Lambert hat gezeiget, daß der Grundriß allenfalls, wenigstens in sehr viel Fällen entbehrlich sey. Er hat in einem sehr gründlichen Werk, das unter dem Titel die freye Perspektiv herausgekommen (*) sehr sinnreiche dabey doch leichte Regeln für diese perspektivische Zeichnungen ohne Grundriß gegeben. Und hiervon will ich hier einen Begriff geben, nachdem ich vorher die Hauptbegriffe, worauf es bey der Perspektiv überhaupt ankommt, werde deutlich erklärt haben.

(*) Zürich 1759. 8.

Aus dem was kurz vorher von der perspektivischen Zeichnung überhaupt gesagt worden, kann jeder leicht sehen, daß sie allemal anders ausfallen, und sowol in

in der Größe, als der Figur der Gegenstände sich verändern müsse, wenn in der Lage des Auges, oder in der Stellung der Tafel etwas geändert wird. Deswegen müssen diese Dinge für jede Zeichnung allemal zuerst genau bestimmt werden.

Man stelle sich vor, daß aus dem Punkt i wo das Aug steht, eine senkelrechte Linie i x auf die Grundfläche, und eine andere is perpendicular auf die Fläche der Tafel gezogen werde; ferner daß auf der Tafel von dem Punkt s, die Linie s a perpendicular auf die Grundlinie, von x aber die Linie x a gezogen werde; endlich daß durch den Punkt s, die Linie t s u, mit der Linie o p, auf der die Tafel auf der Grundfläche senkrecht steht, parallel gezogen sey, und bemerke alsdenn folgende Benennungen.

Die Linie op heißt die **Fundamental**= oder **Grundlinie**; tu die **Horizontallinie** oder der **Horizont**; ix die **Höhe des Auges** über der Grundfläche; is die **Entfernung des Auges** von der Tafel, auch die **Richtung des Auges**; der Punkt s, wird der **Augenpunkt** genennt; die Fläche a x i s, unendlich verlängert, heißt die **Verticalfläche**; der gerade Boden aber, oder der Grund worauf alles steht, die **Grundfläche**.

Wir wollen nun vorerst sezen, man habe auf der Tafel o p q r nichts abzuzeichnen, als Linien, die auf der Grundfläche A B C D gezogen sind; von der Zeichnung dessen, das in die Höhe steht, wollen wir hernach sprechen.

Hiebey kommt es also auf zwey Hauptpunkte an; erstlich darauf, daß jede Linie in ihrer wahren perspektivischen Lage gezogen werde, und zweytens, daß sie ihre wahre perspektivische Größe habe.

I. Gesezt also man wolle zuerst wissen, wie die Seite g h des auf der Grundfläche gezeichneten Quadrats **in ihrer perspektivischen Lage** auf die Tafel könne gezeichnet werden.

Man stelle sich vor, diese Linie werde auf der Grundfläche verlängert, bis sie in a an die Grundlinie der Tafel stößt. Nun ist sehr offenbar, daß der Anfang der Linie h g a, oder der Punkt a auf der Tafel in eben diesem Punkt a würde gesehen werden, und daß die gerade Linie a i, der Lichtstrahl ist, der von dem Punkt a ins Auge fällt, so wie die Linien g i, und h i die Strahlen vorstellen, die von den Punkten g und h ins Auge fallen. Ferner ist offenbar, daß der Winkel a i x den der einfallende Lichtstrahl mit der senkrechten Linie i x macht, immer größer wird, folglich, die Linie a i, sich der oberen Horizontalfläche i s u immer mehr nähert, je weiter sich der Punkt aus dem sie kommt, von der Tafel nach g h entfernt. Sezet man nun, daß er sich bis ins Unendliche entferne, so wird endlich dieser Lichtstrahl würklich in die obere Horizontalfläche fallen, und das unendlich entfernte Ende der Linie a g h, muß irgend in einem Punkt des Horizonts t s u gesehen werden.

Dieser Punkt ist auch leicht zu finden; denn so weit die Linie h a auf der Grundfläche von der Linie x a f abweicht, so weit muß auch der Strahl aus ihrem äußersten Punkt, auf der obern Horizontalfläche von der Linie is abweichen. Wenn man also die Linie i u so ziehet, daß der Winkel s i u dem Abweichungswinkel f a g gleich ist; so ist u der Punkt des Horizonts, in welchem das äußerste Ende, der bis ins Unendliche verlängerten Linie a h g gesehen wird. Ziehet man nun die Linie u a auf der Tafel, so ist diese das Bild oder die perspektivische Zeichnung der ganzen Linie a g h, bis ins Unendliche fortgesezt. Hieraus ist klar, wie jede Linie der Grundfläche, deren Verlängerung auf die Fundamentallinie o p stossen würde, bis ins Unendliche fortgesezt auf der Tafel zu zeichnen sey. Man siehet auch ohne Mühe, daß, falls eine Linie mit der Fundamentallinie parallel läuft, wie hier f g und e h, ihr Bild auf der Tafel ebenfalls mit der Grundlinie o p parallel laufen müsse.

Man stelle sich nun vor, daß auch die Linie e f die der Linie h g hier parallel gesezt wird, von f nach bis an die Fundamentallinie verlängert werde, an der andern Seite aber auch bis ins Unendliche fortlaufe; so läßt sich leicht begreifen, daß die Linie b u auf der Tafel das Bild dieser Linie sey. Denn da sie mit a h parallel läuft, so weicht sie eben so viel, als jene von der Fundamentallinie ab, folglich ist s i u auch der Winkel, in dem ihr äußerstes End, ins Aug fällt.

II. Nun kommt es noch auf die **Bestimmung der Größe** jeder auf der Grundfläche gezogenen **Linie** an. Man seze, daß die perspektivische Größe der Linie e f auf der Tafel zu zeichnen sey. Da sie durch die Lage der beyden Punkte f und e bestimmt wird, so kommt es blos darauf an, daß die perspektivische Lage dieser Punkte gefunden werde. Gesezt also, man wolle die eigentliche Lage n des Punkts f finden. Diese wird auf der Grundfläche durch das

Zusam=

Zusammenstoßen zweyer Linien b f und a f bestimmt. Man darf also, um den Punkt auf der Tafel zu haben, nur nach Belieben von dem auf der Grundfläche liegenden Punkt zwey Linien f b und f a bis an die Grundlinie ziehen, hernach beyde unendlich verlängert sezen, und nach dem, was kurz vorher gelehrt worden, das Bild der einen und der andern auf der Tafel zeichnen, so wird der Punkt, wo sie sich durchschneiden, die perspektivische Lage des Punkts seyn. So wird hier der Punkt n, der den Punkt f auf der Grundfläche vorstellt, durch die Stelle bestimmt, in welcher sich die Linien b u und a s C die Bilder der Linien b e und a f) durchschneiden. Hieraus läßt sich auch leicht begreifen, wie ein auf der Fläche gegebener Winkel, als e f f′ perspektivisch gezeichnet werde. Man verlängert f f′ nach y und e f nach b; zeichnet ihre Bilder y c und b u, so ist der Winkel c n u die perspektivische Zeichnung des Winkels e f f′.

Man merke sich einige Hauptsäze, die aus den vorhergehenden Betrachtungen folgen.

1. Daß alle Linien der Grundfläche, die mit der Fundamentallinie o p parallel laufen, wie f g und e h, auch auf der Tafel mit eben dieser Linie, oder, welches einerley ist, mit dem Horizont t u, parallel laufen, wie k l und m n.

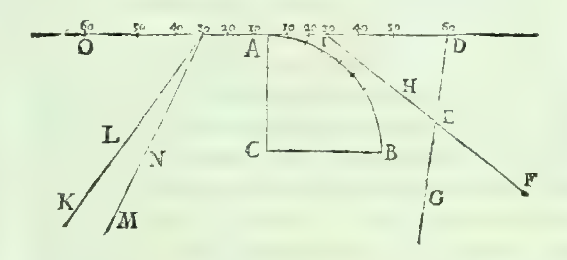
2. Daß jede, die Grundlinie o p durchschneidende Linie, unendlich fortgezogen, auf der Tafel ein Bild mache, das sich an dem Horizont t u endiget.

4. Daß folglich kein Punkt der Grundfläche, in der Tafel über dem Horizont stehen könne, folglich in der Tafel nichts über den Horizont kommen könne, als was in die Höhe steht.

4. Daß die auf der Grundfläche liegenden abweichenden parallel Linien unendlich weit fortgezogen, wie b e und a h, in dem Horizont in denselbigen Punkt u treffen; daß folglich alle Linien auf der Tafel wie m l und n k, die nach demselben Punkt u des Horizonts treffen, Linien vorstellen, die auf der Grundfläche einander parallel sind.

Damit wir uns nun in eine nähere Erklärung der freyen Perspektiv des Hrn. Lamberts einlassen können, stelle man sich vor, i sey der Mittelpunkt eines Zirkels, i s aber dessen Radius; so ist klar, da i s auf s u perpendicular steht, daß die Linie s u die Tangente des Winkels s i u sey, der, wie vorhin erinnert worden, allemal dem Abweichungswinkel f a g gleich ist. Wenn man also von dem Punkt s, sowol gegen u, als gegen c, die Tangenten jedes Grades eines Zirkelbogens von 1 bis 90 aufträgt, so hat man so gleich, so bald man die Abweichung einer auf dem Grund gezeichneten Linie weiß, auch den Punkt des Horizonts, dahin ihr äußerstes Ende trift. Gesezt, die Linie g h, weiche 30 Grade rechts von der Verticalfläche ab, so nehme man auf der Linie s u den Punkt der Tangente von 30 Graden, so wird dadurch das äußerste Ende dieser Linie auf dem Horizont des Gemähldes bestimmt.

Um nun einen Begriff zu geben, wie der Zeichner jeden Winkel auf der Tafel zu zeichnen hat, wollen wir uns die Sache folgendermaaßen vorstellen.



Man seze dieses Blatt sey der Grund, worauf eine perspektivische Zeichnung zu machen ist. Die Linie O D sey der Horizont des Gemähldes, und A der Augenpunkt. Aus A sey die Perpendicularlinie A C gezogen, die der Entfernung des Auges gleich sey, mit dem Radius C A aber, sey der vierte Theil eines Zirkels A B beschrieben. Dieser Bogen A B sey in Grade eingetheilt, und endlich seyen durch gerade Linien, die aus dem Mittelpunkt C durch die Theilungspunkte gezogen worden, die Punkte 10, 20, 30 u. s. f. auf der Linie O D angemerkt worden; so stellen die Linien A 10, A 20 u. s. f. die man rechts und links gleich sezet, die Tangenten der Winkel von 10, 20 Graden u. s. f. vor.

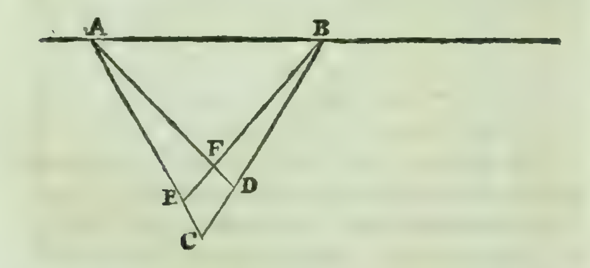
Nun soll man auf irgend eine in der Zeichnung stehende Linie D E einen gegebenen Winkel, z. E. von 30 Graden ziehen. Dieses wird auf das Leichteste also geschehen. Man verlängere, wenn es nöthig ist, die Linie D E bis an den Horizont O D. Von D aus zähle man auf der Abtheilung 30 Grade gegen A hin. Aus dem Punkt I, wohin von D ausgerechnet der 30 Grad fällt, ziehe man die Linie I E, so ist der Winkel I E D von 30 Graden. Eben so, wie in der vorhergehenden Figur gezeiget worden, daß der Theil c u des Horizonts die Tangente des Winkels c n u und auch des auf der Grundfläche

liegenden Winkels eff′ sey. Nun ist es leicht zu sehen, wie man es machen müßte, wenn der Winkel sich nach einer andern Seite wenden müßte, so daß FED, oder HEG diese 30 Grade haben müßte. Dieses ist aus der Geometrie bekannt. Wollte man durch einen auf dem Gemählde gegebenen Punkt N eine Linie ziehen, die mit einer gegebenen, nach dem Horizont laufenden Linie KL perspektivisch parallel wäre; so dürf man nur die Linie KL bis an den Horizont ziehen, und aus dem Punkt 30, wo sie auftrit, durch den gegebenen Punkt N die Linie NM ziehen. Wär aber KL mit dem Horizont parallel, so würde es auch MN seyn, folglich die Aufgabe durch die gemeine Geometrie aufgelößt werden.

Weil die Zeichnung ganzer Flächen, von welcher Figur sie seyen, blos von der Zeichnung der Winkel, die ihre Seiten gegen einander machen, und denn von der Größe einer einzigen Seite abhängt, deren Lage gegeben ist; so müssen wir nur noch zeigen, wie eine Linie von gegebener Größe, wenn auch ihre Lage bestimmt ist, auf dem Gemählde perspektivisch zu zeichnen sey.

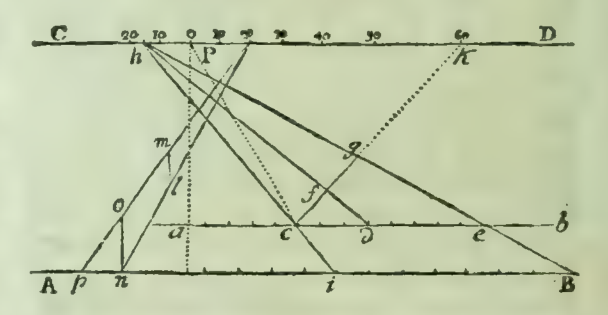
Um hiezu sich den leichtesten Weg zu bahnen, muß man folgende Betrachtung anstellen.

Wie nach der Lehre der Geometrie alle Parallellinien, die zwischen zwey andern Parallellinien liegen, einander gleich sind, so müssen auch alle zwischen zwey perspektivisch parallel gezogene perspektivische Parallellinien einander gleich seyn. Wenn man also sezet:



AB sey die Horizontallinie eines Gemähldes; so sind die Linien AC und AD einander perspektivisch parallel, und so auch CB und EB, folglich muß CD perspektivisch so groß seyn, als EF, und so CE so groß, als DF. Das ist CD und EF, sind Bilder von Linien, die auf der Grundfläche einander gleich sind, und so auch CE und DF. Dieses ist der Grundsaz worauf jede perspektivische Messung der Größen beruhet.

Hiernächst muß man auch merken, daß die Fundamental- oder Grundlinie des Gemähldes zugleich eine wahre, nicht verminderte Größe der Grundfläche vorstellt. Wenn also diese Linie nach gewöhnlichem Maaße in Fuß und Zoll eingetheilt wird, so ist diese Eintheilung der wahre Maaßstab, nach welchem alles, was auf der Zeichnung in der Grundlinie liegt, kann ausgemessen werden. Wir wollen also sezen:



AB sey die Grundlinie eines Gemähldes, CD dessen Horizont, und man habe das eigentliche Maaß in Fuß und Zoll auf die Grundlinie getragen. Sollte die wahre Grundlinie zu tief seyn, und außer das Gemählde fallen, als wenn ab dessen unterste Linie wäre, so dürf man nur ab so eintheilen, daß Fuß und Zoll nach dem Verhältnis des geringeren Abstandes der Linie ab von dem Horizont, kleiner genommen würden. Nun sey von der auf ab stossenden Linie cfg eine Länge abzuschneiden, die eine gewisse Anzahl von Fuß und Zoll, perspektivisch genommen, habe.

Dieses würde sehr leicht seyn, wenn der Winkel dcf gegeben wäre. In diesem Falle dürfte man nur nach der auf ab befindlichen Abtheilung das Maaß, das die Linie haben soll von c nach e tragen, damit ce eben so groß würde, als cg perspektivisch seyn soll: weil nun cg und ce gleich sind, so sind auch die Winkel cge und ceg gleich, und aus dem Winkel gce bekannt. Wir wollen sezen, dieser sey 30 Grade; so ist, wie aus der Geometrie bekannt, die Summe der beyden andern 150 Grade, folglich jeder 75 Grade. Also ziehe man die Linie eh, wie vorher gelehret worden, so, daß der Winkel ceh von 75 Graden werde, so wird sie die Linie

cg so abschneiden, daß sie perspektivisch so groß ist, als c e würklich ist.

Man merke hier den Umstand an, daß auf der Scale der Tangenten, Ph immer halb so viel Grade anzeigen wird, als der gegebene Winkel e c g hat. Dieses zu begreifen ziehe man die Linie P c. So ist Winkel P c b von 90 Graden. Nun sind die beyden gleichen Winkel c g e und c e g; zusammen zweymahl neunzig Grade, weniger die Grade des Winkels g c e: das ist, jeder ist neunzig Grade weniger die Hälfte dieses Winkels g c e. Woraus erhellet, daß P h halb so viel Grade haben müsse, als der Winkel g c e.

Hieraus läßt sich nun eine allgemeine Methode angeben, **das Maaß einer jeden auf dem Gemählde gegebenen Linie zu bestimmen.**

Die gegebene Linie sey cg. Man verlängere sie bis an die Horizontallinie CD, wo sie den 60 Grad durchschneidet. Hieraus erhellet, daß ihr Abweichungswinkel bcg 30 Grade sey. Man nehme davon die Hälfte, oder 15 Grade von P nach h, und ziehe aus dem Punkt h durch g und c die Linie hge und hc, (oder wenn der Maaßstab nur auf AB ist, hgB und hci); so ist c e, oder i B, daß Maaß der Linie c g.

Eben daher kann man auch von einer auf der Zeichnung gegebenen Linie einen Theil von beliebiger perspektivischen Größe abschneiden. Wenn man von der Linie ck, ein Stük cg von beliebiger Länge abschneiden wollte, so müßte man die Linie, bis an den Horizont verlängern. Träfe sie wie hier in den 60 Grad, so sähe man daraus, daß ihre Abweichung bcg 30 Grade sey. Wenn man also die Hälfte davon von P nach h trüge, und aus h erstlich die Linie h ci zöge, so dürfte man nur von c oder i, nach e oder B, so viel Fuß und Zoll auf dem Maaßstab abzeichnen, als die Linie cg haben soll, und denn aus h durch e oder B die Linie heB ziehen, um die Linie c g von verlangter Größe zu machen.

Was hier von Ausmessung der auf dem Grunde liegenden Linien gesagt wird, kann sehr leicht auch auf die in die Höhe stehenden angewendet werden. Wenn man z. E. aus einem Punkt der Linie nl eine in die Höhe stehende Linie lm von einer gegebenen Höhe ziehen wollte, so richtet man von dem Punkt n nach dem auf A B verzeichneten Maaße die Perpendicularlinie n o von besagter Größe auf und zieht p o m so, daß sie mit nl in denselben Punkt des Horizonts trift; so hat lm die Höhe der Linie n o.

In diesen wenigen Säzen ist eigentlich schon die ganze Perspektiv enthalten; ausgenommen die besondern Fälle, wo die Tafel weder auf der Grundfläche, noch auf der Linie des Auges perpendicular ist; da denn noch besondere Betrachtungen hinzukommen müssen, in die wir uns hier nicht einlassen können. Denn hat Hr. Lambert auch verschiedene sehr wol ausgedachte Vortheile angezeiget, wie man sich die Auflösung der hier angeführten Fundamentalaufgaben durch mechanisches Verfahren sehr erleichtern könne. Daher wir jedem Zeichner und Liebhaber empfehlen sich die Mühe nicht verdrießen zu lassen, sowol dessen Perspektiv, als die nachher von ihm herausgegebene Beschreibung eines perspektivischen Proportionalzirkels (*) mit Fleiß zu studiren; weil er gewiß beträchtliche Erleichterung der perspektivischen Kenntnisse dadurch erhalten wird. (†)

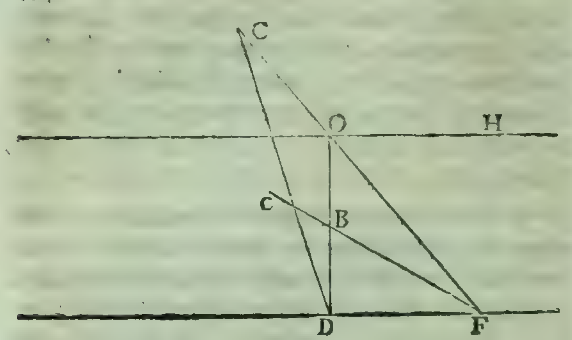
(*) Augsburg 1769. 8vo.

Ich habe mich hier deswegen in eine ziemlich umständliche Entwiklung der Lambertschen Methode eingelassen, weil eine blos mechanische Kenntnis einer Regel, wonach die Zeichner, wenn sie ja noch methodisch verfahren, und nicht blos auf Gerathewol arbeiten, die Perspektiv beobachten, keine hinlängliche Kenntnis zur Beurtheilung der Zeichnungen an die Hand giebt. Diese bekommt man aber, nachdem man sich die Mühe gegeben, das von uns hier angeführte, sich genau bekannt zu machen.

Ich will deswegen die Anwendung der Theorie auf die Beurtheilung der Zeichnungen, noch in einem besondern Beyspiehl zeigen, nachdem ich vorher denen zu gefallen, die sich mit blos mechanischem Verfahren behelfen, eine leichte Methode, aus dem Grundriß einen perspektivischen Riß zu machen, hier werde angeführt haben.

(†) Indem ich diesen Artikel der Preß übergebe, erhalte ich eine zweyte Ausgabe der freyen Perspektiv, die in Zürich bey Orell, Geßner und Comp. unter der Jahrzahl 1774 gedrukt ist. Darin sind nicht nur beträchtliche Anmerkungen über seine Methode, sondern auch verschiedene sehr leichte Methoden angegeben, wie eine perspektivische Zeichnung, aus einem vorhandenen Grundriß zu machen sey.

Man stelle sich vor, der Grundriß liege hier auf diesem Blatte



über der Linie HO, die Tafel aber, auf welche man zeichnen soll, sey die Fläche DOHF, so daß OH der Horizont, O der Augenpunkt sey. OD sey auf OH perpendicular und der Entfernung des Auges von der Tafel gleich: durch D ziehe man DF mit OH parallel; gerad in der Mitte von DO merke man sich den Punkt B. Dieses vorausgesezt, kann jeder Punkt des Grundrisses, als C, auf folgende Weise in seinen perspektivischen Ort auf die Tafel gezeichnet werden.

Man ziehe die geraden Linien CF und CD; hernach aus F durch den Punkt B die Linie Fc; so wird der Punkt c, wo diese Linie ADC durchschneidet, der perspektivische Ort des Punkts C seyn. Auf diese Weise wird jeder andere Punkt des Grundrisses gezeichnet: folglich auch ganze Figuren. (*)

(*) S. Lamberts Perspektiv II Theil S. 64.

Um nun die Anwendung der oben entwikelten Grundsäze zu Beurtheilung perspektivischer Zeichnungen zu zeigen, nehme man die hier befindliche von Hrn. Lambert auf mein Ersuchen verfertigte in Kupfer geäzte, Zeichnung vor sich.

Das erste, worauf man bey jeder perspektivischen Zeichnung zu sehen hat, ist der Horizont. Wenn das Gemähld eine offene Landschaft ist, in welcher Stellen vorkommen, da die Luft, oder der Himmel, bis an den flachen Boden herunter geht, wie hier bey dem Punkt O, bey B und bey D, so weiß man gewiß, daß dieser Punkt in dem Horizont liegt, weil der horizontale Grund, worauf alles steht, so weit man sehen kann, verlängert, an den Horizont stößt.

Giebt das Gemähld keine Gelegenheit, den Horizont auf diese Weise zu entdeken; so sind andere Mittel dazu vorhanden. Man weiß aus dem vorhergehenden, daß alle Linien, die auf der Grundfläche untereinander parallel sind, wenn sie nur nicht mit der Grundlinie oder dem untern Rand des Gemähldes selbst parallel laufen, nothwendig in der Zeichnung auf dem Horizont zusammen treffen. Darum sucht man in dem Gemählde Gegenstände auf, an denen solche Paralellinien anzutreffen sind, z. E. Gebäude, gerade Alleen u. d. gl. In unserer Zeichnung finden sich verschiedene Gegenstände, die gewiß Parallellinien zeigen, als der Garten, der verschiedene Gänge hat, davon einige, wie man mit ziemlicher Gewißheit sehen kann, parallel neben ein ander laufen. Sezet man ein Lineal nach der Richtung zwey solcher Gänge an, so findet man, daß diese Richtungen in einen Punkt zusammen laufen. Auf diese Weise wären hier, wenn auch die Luft nirgend bis an den Horizont gienge, die zwey Punkte des Horizonts B und D folglich die gerade Linie BD, oder der Horizont selbst zu finden.

Nun ist auch nöthig, daß man den Augenpunkt in dem Horizont entdeke. Gemeiniglich wird er mitten in dem Horizont, von beyden Seiten des Gemähldes gleich weit entfernt genommen. (*) Doch ist er in unserer Zeichnung nicht in der Mitte zwischen A und B den äußersten Enden der Zeichnung. Um ihn zu entdeken, bedenke man, daß, nach den obigen Regeln, jede Linie, die die Grundlinie des Gemähldes im rechten Winkel durchschneidet, wenn sie unendlich verlängert wird, in den Augenpunkt trift. Es kommt also darauf an, daß man in dem Gemähld eine solche Linie entdeke. In unsrer Zeichnung giebt der Thurm E sie an. Es ist leicht zu sehen, daß seine vodere Seite der Grundlinie parallel laufe. Da er nun vierekigt ist, und ohne Bedenken angenommen werden kann, daß die Seitenmauern mit der Voderseite rechte Winkel machen; so wird die Richtung der schattirten Seite des Thurmes auf der Grundlinie perpendicular stehen; folglich, wenn man sie verlängert in den Augenpunkt treffen, der also hier im Punkt O ist.

(*) S. Augenpunkt.

Hätte hier der Thurm zur Bestimmung des Augenpunkts gefehlt, so hätte man auch die hinter dem Thurm in der Ferne stehenden Häuser zu demselben Endzwek brauchen können.

Nachdem man den Horizont und den Augenpunkt darin gefunden hat, ist nun drittens auch die Entfernung des Auges von der Tafel ausfündig zu machen. Das Aug steht dem Punkt O gegen über, daß die aus dem Auge nach O gezogene gerade Linie perpendicular auf der Fläche des Gemähldes steht; wenn

wenn man demnach aus dem Punkt O die Linie OP perpendicular auf den Horizont zieht, so ist sie die Linie der Richtung des Auges und irgend ein Punkt in dieser Linie muß die Entfernung des Auges anzeigen.

Um nun diesen Punkt P für unsere Zeichnung zu finden, müssen wir uns erinnern, daß wenn die beyden Schenkel eines perspektivischen Winkels bis an den Horizont verlängert werden, die beyden Punkte, wo sie den Horizont durchschneiden in dem wahren Winkel ins Auge fallen, der das Maaß des perspektivischen Winkels ist. Nun haben wir vorher gesehen, daß die Voder- und Seitenwand des Hauses C in einem rechten Winkel auf einander treffen. Da nun diese Seiten bis an den Horizont gezogen, diesen in den Punkten D und B durchschneiden; so muß das Aug nothwendig so gesezt werden, daß die von diesen beyden Punkten ins Aug gezogenen geraden Linien im Aug in einem rechten Winkel auf einander stoßen. Und eben dieses muß auch unten auf der Grundfläche geschehen. Deswegen muß der Punkt P so genommen werden, daß die Linien DP und BP in P senkrecht auf einander treffen. Um also den Punkt P zu finden, theile man die Linie DB in zwey gleiche Theile, und aus dem Punkt R, der von D und B gleich weit absteht, beschreibe man herunterwerts mit dem Radius RB oder RD einen halben Zirkel. Da wo dieser die Linie OP durchschneidet, muß der Punkt P stehen, der auf der Grundfläche perpendicular unter dem liegt. Mithin wird OP die wahre Entfernung des Auges seyn. Denn es ist aus der Geometrie bekannt, daß die auf diese Weise bestimmte Linien PB und PD in P rechtwinklicht zusammen stoßen.

Endlich ist nun noch die Höhe des Auges über die Grundfläche, das ist über den Punkt P zu finden. In unserer Zeichnung siehet man, daß der Horizont gerad unter den obersten Fenstern des Thurms, auch gerade über den Giebeln der vodern Dachfenster des Hauses C wegläuft. Da nun das Aug in der oberen Horizontalfläche liegt, so muß seine Höhe über dem Punkt P nothwendig so genommen werden, daß es mit den Giebeln gedachter Dachfenster auch mit den Bänken der obersten Fenster des Thurmes in einer Höhe liegt. Wollte man diese Höhe in einem absoluten Maaße haben, so müßte man wissen, wie hoch die Dachfenstergiebel des Hauses C über den Grund des Gartens, der hier die eigentliche Grundfläche der Landschaft ist, liege. Dieses kann nun nicht anders, als durch ohngefehre Schäzung herausgebracht werden. Man sieht aus der ganzen Bauart des Hauses C, daß es ein grosses und schönes Wohnhaus ist; weiß auch, daß gewöhnlicher Weise in Häusern dieser Art jedes Geschoß oder Stockwerk ohngefehr zwölf Fuß hoch zu seyn pflegt. Also werden die drey Geschosse dieses Hauses von den Kellerfenstern bis an das Dach gerechnet, etwa 36 Fuß ausmachen. Nihmt man nun die Höhe der Kellerfenster und die Höhe der Dachfenster bis oben an die Giebel dazu; so findet man, daß die Horizontallinie ohngefehr 48 bis 50 Fuß über den Grund des Gartens liege; und so groß wär auch die Erhöhung des Auges über die Grundfläche.

Man kann hier noch auf eine andere Art sich der Richtigkeit dieser Schäzung versichern. An der Voderseite des Thurmes sieht man eine Thür, und Fenster, die eben so hoch, als diese Thür sind. Es läßt sich vermuthen, daß diese Thür und diese Fenster die gewöhnliche Höhe etwa 8 Fuß haben. Also werden die vier übereinanderstehenden Fenster nebst der Thür und den fünf Brüstungen eine Höhe von etwa 48 bis 50 Fuß ausmachen, welches mit der vorigen Schäzung übereinstimmt.

Auf diese Weise nun hätte man in unsrer Zeichnung die vier wesentlichen Stüke, den Horizont, den Augenpunkt, den Abstand des Auges von der Tafel, und seine Höhe über die Grundfläche entdeket. Und aus dem angeführten läßt sich abnehmen, wie man auch in andern Fällen zu verfahren hätte, um diese Dinge zu entdeken; welches freylich nicht allemal von allen angeht. Doch wird es selten fehlen, wenn nur die Zeichnung würklich genau nach den perspektivischen Regeln gemacht worden. Von dieser Entdekung gedachter vier wesentlichen Stüke kann man nun noch den Vortheil ziehen, die in dem Gemählde vorkommenden Winkel und Größen auszumessen. Dieses wollen wir noch kürzlich zeigen.

In Ansehung der Ausmessung der Winkel, erinnere man sich, was oben von der Auftragung der Tangenten aller Winkel auf den Horizont gesagt worden. Daraus wird man sehen, daß der Theil des Horizonts OB die Tangente des Winkels OPB sey. Nun ziehe man durch P die Linie QS mit dem Horizont parallel, und beschreibe mit einem beliebigen Radius PQ einen halben Zirkel über die Linie QS. Von dem

dem Punkt o, wo O P den Zirkel durchschneidet, theile man, wie die Figur zeiget, die Bogen O S und o Q jeden in 90 Grade. Ziehet man nun aus dem Punkt P durch die Theilungspunkte gerade Linien bis an den Horizont, so ist dieser dadurch in seine Grade getheilt, so wie oben in der zweyten Figur. Will man nun einen Winkel auf der Fläche des Gemähldes messen, so dårf man nur seine beyden Schenkel bis an den Horizont verlängern, und dort die Grade zählen, die zwischen beyden Punkten liegen. So wird man z. B. hier finden, daß die Voderseite des Hauses C in dem Punkt D, die andere Seite in B trift; daß O B die Tangente von 52, O D aber die Tangente von 38 Graden ist, folglich D B, mithin auch der Winkel des Hauses 90 Grade hat.

Wollte man den Winkel V T X messen, den die Voder- und Seitenmauer, die den Plaz, wo der Thurm steht, umgeben, ausmessen, so erfoderte dieses etwas mehr Umstände, weil die Linie T V von dem Horizont immer weiter abgeht. Man verlängere darum die Seite V T auf die andere Seite, bis an den Horizont. Da trift sie in den Punkt B. Die Seite T X aber trift in dem Punkt D. Also ist der Winkel X T Z von 90 Graden, folglich hat V T X eben so viel. Dieses kann man auch noch so finden. Man ziehe aus T die Linie T Y mit dem Horizont parallel. Weil nun T X bis an den Horizont verlängert in D fällt, wo von O aus der 38 Grad trift, so sind von D gegen A hin gerechnet, noch 52 Grade für die Tangente des Winkels Y T X; folglich hat dieser Winkel 52 Grade. Verlängert man auf der andern Seite V T Z bis an den Horizont, so trift sie in den Punkt B, welcher in den 52 Grad von O aus gerechnet fällt. Mithin bleiben für die Tangente des Winkels Z T z, oder, welches einerley ist, des Winkels V T Y, noch 38 Grade. Darum ist der ganze Winkel V T X von 90 Graden. Dieses ist nun leicht auf jeden andern Winkel anzuwenden.

Also bleibet uns noch die Schäzung der Größen in Fußen übrig. Wir haben gesehen, daß an dem Thurm die Höhe a b 50 Fuß hoch kann geschäzt werden, und daß das Haus C vom Grund des Gartens bis an die Giebel der Dachfenster eben so hoch ist. Ferner, da die Häuser, welche rechts und links des Thurmes stehen, auf demselben Grund, worauf der Thurm und das Haus C stehen, sich befinden; so ist an dem Hause linker Hand die Höhe vom Boden bis an die drey obersten Fenster, und an dem Haus rechter Hand die Höhe vom Boden bis mitten in das Giebelfenster, ebenfalls 50 Fuß. Wenn man also diese vier verschiedene Höhen nihmt, und jede in 50 gleiche Theile eintheilt, so dienen sie, jede in der Entfernung, in welcher diese Höhen genommen worden sind, zum Maaßstab der Höhen, und auch der mit dem Horizont parallel laufenden Linien. So findet sich z. B. daß der nicht weit von B stehende mit C bezeichnete Baum eben so weit gegen den Horizont entfernt liegt, als die voderste Eke des Hauses F neben dem Thurm. Deswegen muß die Höhe dieses Baumes nach dem Maaßstab gemessen werden, den die Höhe dieses Hauses an die Hand giebt. Nämlich, man theilet die Höhe vom Boden bis mitten in das Giebelfenster in 50 Theile, oder Fuße. Mißt man nun die Höhe des Baumes C damit, so findet man sie von etwa 32 Fuß.

Ueberhaupt also findet man das Maaß der Höhen aller Gegenstände, die auf dem eigentlichen Boden dieser Zeichnung, nehmlich auf der horizontalen Fläche des Gartens vor dem Hause C stehen, wenn man die Perpendicularlinie von dem Punkt, wo sie aufstehen, bis an den Horizont in 50 Theile theilet. So viel solcher Theile ein Baum, oder ein Haus hat, so viel Fuß hoch ist es auch. Auf diese Weise findet man, daß die Mauer, die den Thurm umgiebt, ohngefehr 13 Fuß hoch ist.

Und hieraus kann der Zeichner auch leicht die Proportion finden, die er den Figuren, womit er seine Landschaft ausstaffiren will, in jeder Entfernung zu geben hat.

Diese Messung geht, wie man sieht, nur auf Linien, die perpendicular auf der Horizontalfläche stehen, oder auf dieser Fläche mit dem Horizont parallel laufen. Umständlicher wird die Ausmessung der Linien, die sich von vorne gegen den Horizont hinziehen, wie z. E. die Länge der Mauren um den Garten. Diese müssen nothwendig nach ungleich eingetheilten Maaßståben gemessen werden; weil eine Ruthe vorne an der Gartenmauer größer ist, als wenn man an der hintern Eke eine Ruthe nehmen wollte. Die Methode, solche Linien nach ihrem wahren Maaße einzutheilen, soll hier noch angezeiget werden.

Man stelle sich irgend eine in der Zeichnung nach dem Horizont laufende Linie I H D vor, welche perspek-



K
E
M
A
D
F
O
R
C
B
Y
U
H
L
Q
P
S

dem Punkt o, wo O P den Zirkel durchschneidet, theile man, wie die Figur zeiget, die Bogen O S und o Q jeden in 90 Grade. Ziehet man nun aus dem Punkt P durch die Theilungspunkte gerade Linien bis an den Horizont, so ist dieser dadurch in seine Grade getheilt, so wie oben in der zweyten Figur. Will man nun einen Winkel auf der Fläche des Gemähldes messen, so dårf man nur seine beyden Schenkel bis an den Horizont verlängern, und dort die Grade zählen, die zwischen beyden Punkten liegen. So wird man z. B. hier finden, daß die Vorderseite des Hauses C in dem Punkt D, die andere Seite in B trift; daß O B die Tangente von 52, O D aber die Tangente von 38 Graden ist, folglich D B, mithin auch der Winkel des Hauses 90 Grade hat.

Wollte man den Winkel V T X messen, den die Voder- und Seitenmauer, die den Plaz, wo der Thurm steht, umgeben, ausmessen, so erfoderte dieses etwas mehr Umstände, weil die Linie T V von dem Horizont immer weiter abgeht. Man verlängere darum die Seite V T auf die andere Seite, bis an den Horizont. Da trift sie in den Punkt B. Die Seite T X aber trift in dem Punkt D. Also ist der Winkel X T Z von 90 Graden, folglich hat V T X eben so viel. Dieses kann man auch noch so finden. Man ziehe aus T die Linie T Y mit dem Horizont parallel. Weil nun T X bis an den Horizont verlängert in D fällt, wo von O aus der 38 Grad trift, so sind von D gegen A hin gerechnet, noch 52 Grade für die Tangente des Winkels Y T X; folglich hat dieser Winkel 52 Grade. Verlängert man auf der andern Seite V T Z bis an den Horizont, so trift sie in den Punkt B, welcher in den 52 Grad von O aus gerechnet fällt. Mithin bleiben für die Tangente des Winkels Z T z, oder, welches einerley ist, des Winkels V T Y, noch 38 Grade. Darum ist der ganze Winkel V T X von 90 Graden. Dieses ist nun leicht auf jeden andern Winkel anzuwenden.

Also bleibet uns noch die Schäzung der Größen in Fußen übrig. Wir haben gesehen, daß an dem Thurm die Höhe a b 50 Fuß hoch kann geschäzt werden, und daß das Haus C vom Grund des Gartens bis an die Giebel der Dachfenster eben so hoch ist. Ferner, da die Häuser, welche rechts und links des Thurmes stehen, auf demselben Grund, worauf der Thurm und das Haus C stehen, sich befinden; so ist an dem Hause linker Hand die Höhe vom Boden bis an die drey obersten Fenster, und an dem Haus rechter Hand die Höhe vom Boden bis mitten in das Giebelfenster, ebenfalls 50 Fuß. Wenn man also diese vier verschiedene Höhen nihmt, und jede in 50 gleiche Theile eintheilt, so dienen sie, jede in der Entfernung, in welcher diese Höhen genommen worden sind, zum Maaßstab der Höhen, und auch der mit dem Horizont parallel laufenden Linien. So findet sich z. B. daß der nicht weit von B stehende mit C bezeichnete Baum eben so weit gegen den Horizont entfernt liegt, als die voderste Eke des Hauses F neben dem Thurm. Deswegen muß die Höhe dieses Baumes nach dem Maaßstab gemessen werden, den die Höhe dieses Hauses an die Hand giebt. Nämlich, man theilet die Höhe vom Boden bis mitten in das Giebelfenster in 50 Theile, oder Fuße. Mißt man nun die Höhe des Baumes C damit, so findet man sie von etwa 32 Fuß.

Ueberhaupt also findet man das Maaß der Höhen aller Gegenstände, die auf dem eigentlichen Boden dieser Zeichnung, nehmlich auf der horizontalen Fläche des Gartens vor dem Hause C stehen, wenn man die Perpendicularlinie von dem Punkt, wo sie aufstehen, bis an den Horizont in 50 Theile theilet. So viel solcher Theile ein Baum, oder ein Haus hat, so viel Fuß hoch ist es auch. Auf diese Weise findet man, daß die Mauer, die den Thurm umgiebt, ohngefehr 13 Fuß hoch ist.

Und hieraus kann der Zeichner auch leicht die Proportion finden, die er den Figuren, womit er seine Landschaft ausstaffiren will, in jeder Entfernung zu geben hat.

Diese Messung geht, wie man sieht, nur auf Linien, die perpendicular auf der Horizontalfläche stehen, oder auf dieser Fläche mit dem Horizont parallel laufen. Umständlicher wird die Ausmessung der Linien, die sich von vorne gegen den Horizont hinziehen, wie z. E. die Länge der Mauren um den Garten. Diese müssen nothwendig nach ungleich eingetheilten Maaßstäben gemessen werden; weil eine Ruthe vorne an der Gartenmauer größer ist, als wenn man an der hintern Eke eine Ruthe nehmen wollte. Die Methode, solche Linien nach ihrem wahren Maaße einzutheilen, soll hier noch angezeiget werden.

Man stelle sich irgend eine in der Zeichnung nach dem Horizont laufende Linie I H D vor, welche perspek-

spektivisch durch eingestekte Pfähle würklich von 10 zu 10 Fuß eingetheilt sey. Da diese Linie in eben den Punkt D geht, dahin auch PD geht, so ist sie mit dieser perspektivisch parallel. Nun nehme man auf dieser Linie irgend einen Punkt H und ziehe durch denselben die Linie HK mit PD nicht perspektivisch, sondern würklich parallel, so stellt diese die Linie ID, in ihrer wahren Lage auf dem Grundriß vor.

Der Maaßstab auf dem Grundriß zur Ausmessung der Linie HK würde nun eben der seyn, den man brauchen müßte, um in der Entfernung des Punkts H aufrecht stehende, oder mit dem Horizont parallel laufende Linien auszumessen. Weil nun in der Zeichnung von H bis an den Horizont 50 Fuß sind, so wird diese Höhe in 50 Theile getheilt, und zum Maaßstab der Linie HK gebraucht, welche hier würklich von 10 zu 10 Fuß nach diesem Maaße eingetheilt ist.

Wäre nun die Linie IHD, oder die perspektivische Zeichnung der Linie HK noch nicht eingetheilt, so brauchte man, um dieses zu verrichten, nur aus den Theilungspunkten der Linie HK gerade Linien nach P zu ziehen, wie es bey IiP geschehen ist. Diese Linien nun würden auch die Linie IHD perperspektivisch eintheilen. Dieses ist daher klar, daß die Winkel bey P, z. B. oPI im Grundriß und der perspektivischen Zeichnung gleich groß sind, folglich gleich große Theile der würklichen Linie iH und ihres Bildes iH abschneiden.

Auf eben diese Weise verfährt man mit jeder andern Linie, die man so wie IHD einzutheilen, und auszumessen verlanget. Hat man aber dieses mit einer gethan, so kann ihre Eintheilung auch zur Ausmessung aller mit ihr parallellaufenden Linien gebraucht werden. Wir wollen z. B. sezen, man wolle die Vorderseite des Hauses C messen. Weil diese ebenfalls in den Punkt D läuft, so ist sie mit IHD parallel. Wenn man also aus B durch die beyden Punkte d und e an den beyden vodern Eken des Hauses gerade Linien zieht, (oder auch nur ein Lineal ansezt, oder einen Faden spannt) so schneiden diese von der Linie IHD ein Stük, dessen Maaß und Eintheilung auch daß Maaß und die Eintheilung der Vorderseite des Hauses C giebt. So findet man hier, wenn man die Eintheilung der Linie IHD weiter fortsezte, daß die Linie Bd auf IHD in den 60 Fuß, Be aber, auf den 140 Fuß trift. Deswegen ist die Breite des Hauses oder de 140, weniger 60, das ist 80 Fuß.

Dieses kann hinlänglich seyn, jedem Liebhaber, der die wahren Grundsäze der Perspektiv gefaßt hat, deren Anwendung auf die Beurtheilung der Gemählde und Zeichnungen zu zeigen.

Hat der Künstler die Regeln der Perspektiv nicht beobachtet, sondern gegen sie gefehlet, so lassen sich auch seine Vergehungen durch ein ähnliches Verfahren der Beurtheilung entdeken. Aber schlaue Künstler, die sich ihrer Schwäche in der Perspektiv bewußt sind, hüten sich sehr, regulaire Gegenstände, aus denen Parallellinien und gewisse Winkel könnten erkennt werden, in ihre Zeichnungen zu bringen; weil man dadurch am leichtesten ihre Fehler entdeken würde.

Wir können diesen Artikel nicht schließen, ohne die Frage berührt zu haben; ob die Alten die Perspektiv in ihren Zeichnungen beobachtet haben, oder nicht. Es ist bekannt, daß über diesen Punkt vielfältig gestritten worden. Vollkommen ausgemacht und unzweifelhaft ist es, sowol aus dem wenigen, was Euclides über die Perspektiv geschrieben, als aus dem, was Vitruvius an zwey Stellen (*) erwähnet, daß die Alten die Linienperspektiv, als eine besondere Wissenschaft, die dem Mahler nüzlich sey, gekannt, und daß sie gewußt haben, daß ohne dieselbe gewisse Dinge nicht natürlich genug können gezeichnet werden. Daß sie es aber in dieser Wissenschaft eben nicht weit gebracht haben, sieht man aus der schwachen Perspektiv des sonst wahrhaftig großen Euclides deutlich genug; und daß die Mahler, Bildhauer und Steinschneider sich an das wenige, was man von der Perspektiv wußte, gar nicht, oder doch höchst selten gekehrt haben, beweisen alle aus dem Alterthum übrig gebliebenen Werke der zeichnenden Künste. Die vollständige Wissenschaft der Perspektiv ist darum gänzlich als ein Werk der Neueren anzusehen. Die ersten, die den Grund dazu scheinen gelegt zu haben, sind Leonh. da Vinci und unser Albrecht Dürer. Wer aber zu wissen verlanget, wie die Perspektiv von der Zeit dieser Männer allmählig zur Vollkommenheit gestiegen ist, der wird in der so eben herausgekommenen zweyten Auflage von Hrn. Lamberts freyer Perspektiv gleich im Anfange des zweyten Theiles, das nöthige hiervon beysammen finden.

(*) Lib. VII. proem. Lib. I. c. 2.

Petitsmaitres.

(Kupferstecherkunst.)

Unter diesem Namen, verstehen die französischen Liebhaber der Kupfersammlungen die Kupferstecher aus der ersten Zeit dieser Kunst, die sie auch sonst vieux maitres, die alten Meister nennen. Den Namen Petitsmaitres haben sie ihnen darum gegeben, weil sie meistentheils ganz kleine Stüke verfertiget haben. Die Werke der kleinen Meister, die gegenwärtig ziemlich selten werden, sind nicht blos zur Historie der Kunst, sondern gar oft auch ihres innerlichen Werthes halber sehr schäzbar. Meistentheils sind sie, sie seyen in Kupfer gestochen, oder in Holz geschnitten, überaus fein und nett gearbeitet; viele sind aber auch wegen der sehr guten Zeichnung, schönen Erfindung, guten Anordnung und wegen des richtigen Ausdruks der Charaktere, sehr schäzbar. Die Folge dieser kleinen Meister fängt von der Mitte des XV Jahrhunderts an, und geht bis gegen das Ende des XVI. Die meisten dieser Meister waren Deutsche, die besten aus Oberdeutschland und der Schweiz. Darum sollte eine gute Sammlung der kleinen Meister vornehmlich einem Deutschen schäzbar seyn; da sie ein unverwerfliches Zeugnis giebt, daß die Deutschen nicht nur die ersten und fleißigsten Bearbeiter der Kupferstecher und Holzschnittkunst gewesen; sondern, daß überhaupt, wie sich Christ ausdrükt (*) die rechte und wahre Weise der Mahlerey beynahe eher und besser im Elsaß, in Schwaben, in Franken und in der Schweiz, als in Italien ist geübt worden. Unsers großen Albrecht Dürers, dessen Verdienste bekannt genug sind, nicht zu gedenken, wird man schweerlich von Künstlern der ersten Zeit außerhalb Deutschland so viel und so gute Werke einer ächten Zeichnung und Anordnung zusammen bringen, als die Sammlung der kleinen deutschen Meister enthält. Unter diesen aber behaupten die drey Schweizer Albrecht Altorfer, Jobst Amman und besonders Tobias Stimmer, einen vorzüglichen Rang.

(*) S. Christs Auslegung der Monogrammatum S. 68.

Zur Belustigung des Lesers, will ich hier noch anmerken, daß die französischen Kunstliebhaber verschiedene Namen der deutschen kleinen Meister auf sehr posirliche Weise verstellen. Martin Schön heißt oft le beau Martin, auch Martin Scon. Sebald Beham, ein Nürnberger, wird insgemein Hisbins genannt, weil sein Zeichen auf den Kupfern die Buchstaben HSB in einander geschlungen enthält.

Pfeiler.

(Baukunst.)

Bedeutet jeden langen aufrecht stehenden maßiven aber dabey unverziehrten Körper, der zum unterstüzen, oder tragen einer Last gesezt ist. Gewölber, Bogen, Deken großer Säle, hangende Bodendächer, werden vielfältig durch untergesezte Pfeiler gestüzt und getragen. Ehe man in der Baukunst auf Schönheit dachte, wurd jeder Baum, jede gemauerte Stüze da gebraucht, wo man nachher zierlich geformte Säulen brauchte. Der Pfeiler ist als die erste rohe Säule der noch nicht verschönerten Baukunst anzusehen. Da er niemals zur Zierde, sondern immer zur Nothdurft gebraucht wird, so haben die Baumeister weder über seine Gestalt, noch über seine Verhältnisse Regeln gegeben. Man hat runde, vierekigte und mehrekigte Pfeiler. Sie sind nach ihrer Dike merklich in der Länge verschieden, verjüngen sich aber nicht, wie die Säulen, wenigstens sehr selten, obgleich Skamozzi sie immer verjüngt hat.

Um aber doch das Nothwendigste dabey zu beobachten, damit das Aug auch da, wo es eben keine Zierlichkeit sucht, nichts Anstößiges finde, giebt man in guten Gebäuden den Pfeilern einen Fuß, und oben einen Gesims, auf welchen die Last zu liegen kommt; beyde platt und ohne Glieder, zugleich aber überschreitet man die Verhältnisse nicht so, daß die Pfeiler zu dünne und der Last nicht gewachsen, auch nicht zu dike und von übermäßiger Stärke scheinen.

Pfeiler sind überhaupt nach Verhältniß der Höhe diker, als Säulen, tragen also mehr, und werden da gebraucht, wo die Säulen zu schwach wären; besonders wo Kreuzgewölber zu unterstüzen sind. Man findet in verschiedenen so genannten gothischen Gebäuden Pfeiler, die aus viel an und in einander gesezten Säulen bestehen, deren zwar jede ihren Knauff hat, alle zusammen aber, um einen einzigen Pfeiler zu machen, über den Knäufen noch durch ein allgemeines Band, das den Knauf oder Kopf des Pfeilers vorstellt, verbunden werden, und eben so auf einem gemeinschaftlichen Fuß stehen, ob schon jede Säule für sich ihren Fuß hat.

In Bogenstellungen werden die Pfeiler, welche die Bogen tragen mit Säulen oder Pilastern verziehret, wie in der davon gegebenen Zeichnung zu sehen ist. (*) Die neueren Stadtthore in Berlin haben statt der Pfosten darin die Thorangel befestiget sind,

(*) S. Bogenstellung.

sind, starke ansehnliche Pfeiler, deren freye Seiten mit zwey dorischen Säulen oder mit Pilastern verziehrt sind. Der Kranz des Gebälkes macht eine große über den Pfeiler und die Säulen gehende Platte, auf welcher endlich eine pyramidenförmige Trophee gesezt ist; und dadurch bekommen diese Thore ein gutes Ansehen. Man kann eben dieses auch bey Portalen an großen Höfen oder Gärten anbringen.

Pfosten.

(Baukunst.)

Sind in der Baukunst kleine Pfeiler an den beyden Seiten einer Thüröfnung, woran die Thürangel befestiget sind. Jede Thüre muß mit Pfosten eingefaßt seyn, damit sie nicht, wie ein bloßes in die Wand gebrochenes Loch, sondern als etwas wolüberlegtes und abgepaßtes aussehe, wie schon anderswo erinnert worden. (*)

(*) S. [Thür]öfnung.

Pfühl.

(Baukunst.)

Ein Glied an den Säulenfüßen, das im Profil die Rundung eines halben Zirkels hat, und unter die großen Glieder gehört. (*) Den Namen hat es daher, weil ein rundes Küßen, oder ein Pfühl, wenn es von etwas darüber liegenden beschweert, und platt gedrükt wird, ohngefehr diese Form annehmen würde.

(*) S. Glied.

Pharsalia.

Da ich dieses Gedicht nie in der Absicht gelesen habe, um mir eine bestimmte Vorstellung von seiner Art und von seinem poetischen Charakter zu machen, so will ich, statt meiner Gedanken darüber, hier einen kleinen Aufsaz einrüken, den mir ein durch vielerley critische Arbeiten bekannter und verdienter Mann zugeschikt hat.

„Man hat diesem erzählenden Gedicht des Lucanus die Ehre einer Epopöe streitig gemacht. Es ist aber nicht darum historisch, weil die Zeitordnung darin nicht umgekehrt wird, welches auch in der Ilias nicht geschieht, und von Herodotus mehr, als in irgend einem Gedichte geschehen ist; noch darum, weil es auf keine absonderliche Sittenlehre gebaut ist; maaßen es, wenn dieses erfodert würde, den Jammer, den die innerliche Zwietracht mit sich führet, gewiß in so starkem Lichte zeiget, als immer die Ilias thut. Was obige Beschuldigung rechtfertiget, ist, daß es wenig Exempel in sich hat, wiewol sie nicht ganz fehlen, wo die Personen reden, ausgenommen in öffentlichen Versammlungen, und daß die Reden, anstatt aus dem besondern Charakter der Personen zu fließen, insgemein von allgemeinen Wahrheiten und Säzen hergenommen sind, und zu sehr nach dem Redner schmeken; wiewol sie sonst stark genug und der Römer sehr würdig sind. In der Epopöe müssen öffentliche Geschäfte und Reden selten vorkommen; hingegen die persönlichen Gesinnungen, die besondern Unterhandlungen und Berathschlagungen über die aus der Handlung unmittelbar entstehenden Vorfälle und Begebenheiten. Jenes kommt eigentlich der Historie zu; dieses ist der Dichtkunst eigen.

Unter die Nachtheile der Pharsalia rechne ich nicht, daß wir genau wissen, daß eine Menge Umstände zu den wahren, bekannten, nur erdichtet sind; denn die poetische Gewißheit wird vielmehr stärker, wenn sie mit bekannten Sachen untersezt wird. Und so bald der Poet sich eines historischen Grunds zu seiner Arbeit bemächtiget; so darf man keine andere, als die poetische Gewißheit von ihm fodern. In einem Gedichte, wo die Hauptpersonen noch so jüngst gelebt haben, daß wir selbst, oder unsre Aeltern sie gekannt haben, macht es Schwierigkeiten uns Ehrfurcht und Bewunderung für sie beyzubringen. Hundert Histörichen von kleinen menschlichen Schwachheiten, und von wirthschaftlichen Umständen, die wir selbst gesehen, oder von Augenzeugen gehört haben, sezen sie zu den gewöhnlichen Menschen herunter. Unser Poet hat durch die grossen Sachen, womit er den Leser unterhält, denjenigen, die nahe bey seinen Helden gelebt haben, nicht Weile gelassen, an das zu denken, was ihnen Kleines anhieng, und bey den spähtern Leseren hat der Lauf der Jahre, das Andenken dieser Kleinigkeiten vertilget.“

Daß der Dichter der Pharsalia große poetische Talente gehabt, wird wol Niemand in Abrede seyn. Aber man sieht nicht selten bey ihm, daß Ueberlegung und Bemühung bisweilen die Stelle der Begeisterung vertreten; daß er, nicht aus überströhmender Empfindung, sondern, weil er es gesucht, und lange darauf gearbeitet hat, sich dem Großen und Erhabenen nähert.

Seit Kurzem hat unser Dichter in Frankreich verschiedene vorzügliche Verehrer gefunden, die durch einzele Schönheiten, die in Menge bey ihm angetrof-

troffen werden, so eingenommen worden, daß wenig daran fehlet, daß sie ihm nicht die erste Stelle unter den Heldendichtern einräumen. Dieses war in der That von Leuthen, nach deren Geschmak die Henriade einen hohen Rang unter den Epopöen behauptet, zu erwarten.

Phrygisch.
(Musik.)

Eine der Tonarten der alten griechischen Musik, der die Alten einen heftigen, trozigen und kriegerischen Charakter zuschreiben. Es läßt sich daraus abnehmen, daß diese Tonart nicht die ist, der man gegenwärtig den Namen der phrygischen Tonart giebt. Diese ist nach iziger Art zu reden, unser E, und hat so wenig von dem Charakter, den Aristoteles der phrygischen Tonart beylegt (*), daß sie vielmehr ins Klägliche fällt. Die alte phrygische Tonart ist, was man izt insgemein dorisch nennt.

(*) Politicor. L. VIII. c. 5. et 7.

Das neue oder heutige Phrygische verträgt beym Schluße die gewöhnliche harmonische Behandlung nicht. Man kann nicht anders, als durch den verminderten Dreyklang auf H nach E schließen; gerade so, wie wenn man den Ton E als die Dominante von A ansähe, und in H schließen wollte. Man empfindet auch beym Schluß auf E etwas dem Ton A ähnliches, wovon E die Dominante ist.

Piano.
(Musik.)

Wo dieses italiänische Wort, das meistens abgekürzt, blos durch p. angedeutet wird, in geschriebenen Tonstüken vorkommt, bedeutet es, daß die Stelle, bey der es steht schwächer oder weniger laut, als das übrige soll vorgetragen werden. Damit die Spiehler sehen, wie lang dieser schwächere Vortrag anhalten soll, wird da wo man wieder in der gewöhnlichen Stärke fortfahren soll f, oder forte gesezt. Bisweilen wird ein doppeltes p nämlich p p. gesezt, welches andeutet, daß dieselbe Stelle höchst sanft oder schwach soll angegeben werden.

Wie ein geschikter Redner, auch da wo er überhaupt mit Heftigkeit spricht, bisweilen auf einzele Stellen kommt, wo er die Stimme sehr fallen läßt, so geschieht dieses auch in der Musik, die überhaupt die natürlichen Wendungen der Rede nachahmet. Wie nun in einer mit Feuer und Stärke vorgetragenen Rede, eine vorkommende zärtliche Stelle durch Herabsezung der Stimme und einen sanften zärtlichen Ton, ungemein gegen das andere absticht, und desto rührender wird; so wird auch der Ausdruk eines Tonstüks durch das piano, das am rechten Orte angebracht ist, ungemein erhoben. So findet man in verschiedenen Graunischen Opernarien, darin überhaupt ein heftiger Ausdruk herrscht, einzele Stellen, wo die Stimme plözlich ihr Feuer und ihre Stärke verläßt, und ins Sanfte fällt, und dieses geschieht so glüklich, daß man auf das innigste dadurch gerührt wird.

Deswegen ist das Piano am rechten Ort angebracht ein fürtrefliches Mittel den Ausdruk zu erhöhen. Es giebt aber auch unwissende und von aller Urtheilskraft verlassene Tonsezer, die sich einbilden, ihren unbedeutenden Stüken dadurch aufzuhelfen, daß sie fein oft mit Piano und Forte abwechseln. Daher wiederholen sie dieselben kahlen melodischen Gedanken unter beständiger Abwechslung von Piano und Forte so ofte, daß jedem Zuhörer davor ekelt.

Pilaster.
(Baukunst.)

Vierekigte Pfeiler, die von den gemeinen Pfeilern darin verschieden sind, daß sie, nach Beschaffenheit der Ordnung, wozu sie gehören, dieselben Verhältnisse und Verziehrungen bekommen, die die Säulen haben; nämlich dieselben Füße und Knäufe, auch die Canelüren oder Krinnen. Nur werden sie nicht eingezogen, oder verjüngt, wie die Säulen. Sehr selten werden sie freystehend angetroffen; sondern fast immer in der Mauer, aus der sie um den achten, oder sechsten, auch wol gar um den vierten Theil ihrer Dike heraustreten. Nach der Bauart der Alten, der man auch noch izt folget, stehen meist allemal wo eine Halle, oder Säulenlaube vor einer Hauptseite angebracht ist, an der Hauptmauer des Gebäudes Pilaster den Säulen gegen über. An den Eken der Mauren aber müssen sie allemal stehen.

Pindar.

Ein griechischer lyrischer Dichter, den die Alten durchgehends wegen seiner Fürtreflichkeit bewundert haben. Plato nennet ihn bald den göttlichen, bald den weisesten. Die Griechen sagten, Pan singe Pindars Lieder in den Wäldern, und das Orakel zu Delfi befahl den dortigen Einwohnern, daß sie von den Opfergaben, die dem Apollo gebracht wurden,

den, diesem Dichter einen Theil abgeben sollten. Ganze Staaten waren stolz darauf, wenn er in seinen Oden sie gelobt hatte. Für einige Verse, die er zum Lob der Athenienser gemacht hatte, wurd er nicht nur von dieser Stadt reichlich beschenkt; sondern sie ließ ihm auch noch eine eherne Statue sezen: und als Alexander in dem heftigsten Zorn Theben, Pindars Geburthsstadt, zerstöhren ließ, befahl er, daß das Haus darin der Dichter ehemals gewohnt hatte, verschont werde, und nahm dessen Familie in seinen Schuz. So dachten die Griechen von dem Dichter.

Horaz bezeuget bey jeder Gelegenheit, wie sehr er ihn verehre. Er vergleicht seinen Gesang einem gewaltigen von starkem Regen aufgeschwollenen Bergstrohm, der mit unwiederstehlicher Gewalt alles mit sich fortreißt. Ein andrer sehr feiner römischer Kunstrichter urtheilet also von ihm. „Von den neuen lyrischen Dichtern ist Pindar weit der erste. Durch seinen hohen Geist, durch seine erhabene Pracht, durch seine Figur- und Spruchreiche Schreibart übertrift er alle andere. Er ist von einer so glüklichen, so reichen und wie ein voller Strohm fließenden Beredsamkeit, daß Horaz ihn deshalb für unnachahmlich hält." (*) Horaz schäzet die Ehre von Pindar besungen zu werden, höher, als wenn man durch hundert Statuen belohnt würde.

(*) Quint. Inst. L. X.

— Et centum potiore signis
Munere donat. (*)

(*) Od. L. IV. 2.

Dieser große Dichter lebte zu Theben in Böotien ohngefehr zwischen der 65 und 85 Olympias. Von seiner Erziehung, den Veranlassungen und Ursachen der Entwiklung und Ausbildung seines poetischen Genies ist uns wenig bekannt: aber dieses wenige verdienet mit Aufmerksamkeit erwogen zu werden. Sein Vater soll ein Flöthenspiehler gewesen seyn, und den Sohn in seiner Kunst unterrichtet haben; von einem gewissen Lasus aber soll er die Kunst die Leyer zu spiehlen gelernt haben. Das fleißige Singen fremder Lieder mag sein eigenes dichterisches Feuer angefacht haben. Wenn es wahr ist, was Plutarchus von ihm und der Corinna erzählt; so scheinet es, er habe anfänglich in seinen Gedichten mehr auf den Ausdruk, als auf die Erfindung gedacht. Denn diese schöne Dichterin soll ihm vorgeworfen haben, daß er in seinen Gedichten mehr beredten Ausdruk, als Dichtungskraft zeige: und darauf soll er ein Lied gemacht haben, darin er seiner dichterischen Phantasie nur zu sehr den Lauf gelassen. (*) Man meldet von ihm, er habe an der pythagorischen Philosophie Geschmak gefunden. Darin konnte seine von Natur schon enthusiastische Gemüthsart starke Nahrung finden. Noch zu des Erdbeschreibers Pausanias Zeiten, zeigte man in dem Tempel zu Delfi einen Seßel auf welchem Pindar, so oft er dahin gekommen, seine Päane soll abgesungen haben.

(*) Plut. in dem Traktat: ob die Athenienser im Krieg oder im Frieden größer gewesen.

Außer den Oden, davon wir noch eine beträchtliche Sammlung haben, hat Pindar noch sehr viel andre Gedichte, Päanen, Bacchische Oden, Hymnen, Dithyramben, Elegien, Trauerspiehle u. a. geschrieben. Die bis auf unsre Zeiten gekommenen Oden haben überhaupt nur eine Gattung des Stoffs. Der Dichter besingt darin das Lob derer, die zu seiner Zeit in den verschiedenen öffentlichen Wettspiehlen gesieget haben. Solche Siege waren damals höchst wichtig „die höchste Ehre im Volke war ein Olympischer Sieger zu seyn, und es wurde dieselbe für eine Seeligkeit gehalten: denn die ganze Stadt des Siegers hielte sich (dadurch) Heil wiederfahren; daher diese Personen aus den gemeinen Einkünften unterhalten wurden, und die Ehrenbezeugungen erstrekten sich auf ihre Kinder; ja jene erhielten von ihrer Stadt ein prächtiges Begräbnis. Es nahmen folglich alle Mitbürger Theil an ihrer Statue, zu welcher sie die Kosten aufbrachten, und der Künstler derselben, hatte es mit dem ganzen Volke zu thun." (*) Diese Sieger also beehrte Pindar mit seinen Gesängen.

(*) Winkelm. Anmerk. über die Geschichte der Kunst.

Für uns sind jene Spiehle ganz fremde Gegenstände, und die Sieger völlig gleichgültige Personen. Aber die Art, wie der Dichter seinen Gegenstand jedesmal besingt; die Größe und Stärke seiner Beredsamkeit; die Wichtigkeit und das Tiefgedachte der eingestreuten Anmerkungen und Denksprüche, und der hohe Ton der Begeisterung, der selbst den gemeinesten Sachen ein großes Gewicht giebt, und gemeine Gegenstände in einem merkwürdigen Lichte darstellt; dieses macht auch uns den Dichter höchst schäzbar.

Es gehörte unendlich mehr Kenntnis der griechischen Sprache, und der griechischen Litteratur überhaupt, als ich besize, dazu, um zu zeigen, was für ein hohes und wunderbares Genie überall aus dem Ton, aus der Sezung der Wörter, aus der Wendung der Gedanken, aus dem oft schnell abgebrochenen Ausdruk und aus dem, diesem Dichter ganz

eigenen Vortrag, hervorleuchtet. Was man überall zuerst an ihm wahrnihmt, ist gerade das, was auch an unserm deutschen Pindar, ich meine Klopstoken, zuerst auffält, nämlich der hohe feyerliche Ton, wodurch selbst solche Sachen, die wir allenfalls auch könnten gedacht haben, eine ungewöhnliche Feyerlichkeit und Größe bekommen, und unsrer Aufmerksamkeit eine starke Spannung geben. Wir empfinden gleich anfangs, daß wir einen begeisterten Sänger hören, der uns zwingt Phantasie und Empfindung weit höher, als gewöhnlich, zu stimmen. Indem er uns mit Gegenständen unterhält, die für uns fremd, und nicht sehr interessant sind, treffen wir auf Stellen, wo wir den Sänger als einen Mann kennen lernen, der über Charaktere, über Sitten und sittliche Gegenstände tief nachgedacht hat, und sehr merkwürdige Originalgedanken anbringt, wo wir blos die Einbildungskraft beschäftigten; als einen Mann von dem feinesten sittlichen Gefühl und von der reicheſten und zugleich angenehmesten Phantasie. Jeder Gegenstand, auf den er seine Aufmerksamkeit gerichtet hat, erscheinet seiner weit ausgedähnten, aber auch tiefdringenden Vorstellungskraft weit größer, weit reicher, weit wichtiger, als kein andrer Mensch ihn würde gesehen haben; und denn unterhält er uns auf eine ganz ungewöhnliche und interessante Weise darüber. Gar oft aber wendet er den Flug seiner Betrachtungen so schnell, und springt so weit von der Bahn ab, daß wir ihm kaum folgen können.

Aber ich unterstehe mich nicht, mich in eine Entwiklung des Charakters dieses sonderbaren Dichters einzulassen, die weit stärkere Kenner desselben nicht ohne Furchtsamkeit unternehmen würden. Wer ihn noch nicht kennt, der wird in den Versuchen über die Literatur und Moral des Hrn. **Clodius** (*) noch verschiedene andere richtige Bemerkungen hierüber, mit Vergnügen lesen. Vielleicht wird der berühmte Hr. Hofrath Heyne in Göttingen, der uns kürzlich eine schöne Ausgabe dieses Dichters, mit wichtigen Bemerkungen gegeben hat, in dem zweyten Theile uns den Charakter desselben ausführlich schildern.

(*) Erstes Stük S. 49 u. s. f.

Plagal.

(Musik.)

Dieses Beywort giebt man gewissen Kirchentonarten, die man ansieht, als wenn sie andern Haupttonarten, welche Authentische genennt werden (*) untergeordnet, oder von demselben abhänglich wären. Diese Abhänglichkeit ist aber etwas völlig willkührliches, und hat weiter nichts auf sich, als die Mode, oder Gewohnheit gewisse Tonstüke so einzurichten, daß wenn eine Parthie oder Stimme, einen oder mehr Säze in einer gewissen Tonart vorgetragen hat, eine andere Stimme hierauf ähnliche Säze in einer andern Tonart, deren Tonica die Quinte der vorhergehenden ist, vortragen. Wann z. B. nach der heutigen Art zu sprechen, eine Stimme in C dur angefangen hätte, so mußte eine andere in g dur antworten. Und in Rüksicht auf diese Beziehung wurd die erste Stimm authentisch, die andere plagalisch genennt. Also kann eine Tonart, die in einem Stük authentisch ist, in einem andern Stük plagalisch seyn. (*)

(*) S. Authentisch.

(*) Tonarten der Alten.

Plan.

(Schöne Künste.)

Jedes Werk, das einen bestimmten Endzwek hat, muß, wenn es vollkommen seyn soll, in seiner Materie und in seiner Form, so beschaffen seyn, wie die Erreichung des Endzweks es erfodert. Indem der Urheber eines solchen Werks den Endzwek desselben, die Würkung, die es thun soll, vor Augen hat, überleget er, durch welche Mittel der Endzwek zu erhalten sey. Wann er die Mittel entdeket hat, so sucht er auch die beste Anordnung, nach welcher eines auf das andere folgen müsse. Durch diese Ueberlegung bestimmt er die Haupttheile seines Werks, nach ihrer materiellen Beschaffenheit, und die Ordnung, in der sie auf einander folgen müssen. Dieses wird der **Plan** des **Werks** genennt. Wenn z. B. der Endzwek eines Redners ist, uns von der Wahrheit einer Sach zu überzeugen; so überlegt er, was für Vorstellungen dazu gehören, diese Ueberzeugung zu bewürken. Dadurch erfindet er die verschiedenen Säze und Vorstellungen, von denen in seinem gegenwärtigen Falle die Ueberzeugung abhängt, das ist er erfindet einen Vernunftschluß, aus dessen deutlichem Vortrag die Ueberzeugung erfolgen muß. Nun überlegt er auch nach den Umständen die beste Form dieses Schlusses, und findet endlich, es sey zu Erreichung seiner Absicht nöthig, daß die Hauptsäze A, B, C, u. s. w. deutlich entwikelt werden, und daß sie in der Ordnung A, B, C u. s. w. oder C, B, A auf einander folgen müssen. Izt ist der Plan der Rede entworfen. Auf ähnliche Weise wird jeder andre

Plan gemacht; der allemal anzeiget, was für Hauptheile zu einem Werk erfodert werden, und in welcher Ordnung sie stehen müssen. Wenn dieses gefunden worden, so kommt es hernach darauf an, jeden Theil so zu machen, wie er nach dem Plan seyn soll, und denn alle in der festgesezten Ordnung zu verbinden.

Also ist bey jedem Werke von bestimmtem Endzwek die Erfindung des Plans die Hauptsach, ohne welche das Werk seinen Zwek nicht erreichen kann. Indessen zeiget der Plan nur, was zum Werke nöthig sey, und es ist gar wol möglich, daß er sehr wol erfunden ist, und doch gar nicht, oder schlecht ausgeführt wird; weil es dem Erfinder desselben, an der nöthigen Wissenschaft und Kunst fehlet, das was nöthig wäre, würklich darzustellen. Sowol in mechanischen, als in schönen Künsten ist es möglich, daß ein der Kunst unerfahrner die Haupttheile des Planes zu erfinden, oder anzugeben weiß, es kann auch seyn, daß er die Anordnung derselben zu bestimmen im Stand, und bey dem allen doch völlig untüchtig ist, diesen Plan auszuführen. So könnte der gemeineste Handwerksmann, der ein Haus will bauen lassen, gar wol Ueberlegung genug haben zu bestimmen, aus wie viel und aus was für Stüken das Haus bestehen sollte; denn er weiß, was er braucht; vielleicht aber würde er sie sehr ungeschikt anordnen. Und wenn er auch überhaupt noch eine gute Anordnung in Absicht auf die Bequämlichkeit anzugeben vermöchte; so könnte es leicht seyn, daß diese Anordnung dem Ganzen eine sehr unschikliche Form geben würde.

Hieraus läßt sich abnehmen, daß gewisse zum Plan gehörige Dinge außer der Kunst liegen, und durch richtige Beurtheilung auch von einem der Kunst völlig unerfahrnen, könnten bestimmt werden; hingegen andere nur von Kenntniß und Erfahrung in der Kunst, abhangen. Wir müssen aber diese Betrachtungen, besonders auf die Werke der schönen Kunst anwenden.

Zuerst scheinet dieses eine Untersuchung zu verdienen, ob jedes Werk des Geschmaks nothwendig nach einem Plan müsse gemacht seyn. Der Plan wird durch die Absicht bestimmt, und je genauer diese bestimmt ist, je näher wird es auch der Plan. Nun giebt es Werke der Kunst, die keinen andern Zwek haben, als daß sie sollen angenehm in die Sinnen fallen, deren einziger Werth in der Form besteht. Eine Sonnate und viel andre kleine Tonstüke, eine Vase, die blos zur Ergözung des Auges irgend wohin gesezt wird, und viel dergleichen Dinge, haben nichts materielles, das eine bestimmte Würkung thun sollte. Hier hat also kein andrer Plan statt, als der auf Schönheit abziehlet. Die Absicht ist erreicht, wenn ein solches Werk angenehm in die Sinnen fällt; sie sind im engesten Verstand Werke des Geschmaks, und blos des Geschmaks, an deren Verfertigung das Nachdenken und die Ueberlegung, in so fern sie außer dem Geschmak liegen, keinen Antheil haben.

Wie groß und weitläuftig ein solches Werk auch sey, so ist bey dessen Plan allein auf Schönheit zu sehen, alle Theile müssen ein wolgeordnetes Ganzes machen. In den Theilen muß Mannigfaltigkeit und gutes Verhältnis anzutreffen seyn; die kleinesten Theile müssen genau verbunden, und in größere Hauptglieder angeschlossen; alles muß wol gruppirt, und nach dem besten metrischen Ebenmaaße abgepaßt seyn. Jeder Fehler gegen diesen Plan ist in solchen Werken ein wesentlicher Fehler; weil er durch nichts ersezt wird. So müssen in der Musik alle Stüke, die keine Schilderungen der Empfindung enthalten, mit weit mehr Sorgfalt nach allen Regeln der Harmonie und Melodie gearbeitet seyn, als Arien, oder Gesänge, welche die Sprache der Leidenschaften ausdrüken; der Tanz der nichts Pantomimisches hat, muß in jeder kleinen Bewegung weit strenger, als das pantomimische Ballet, nach allen Regeln der Kunst eingerichtet seyn. In Gemählden von wichtigem Inhalt, übersiehet man kleinere Fehler gegen die vollkommene Haltung, Harmonie und gegen das Colorit; aber in kleinen Stüken, deren Inhalt nichts interessantes hat, muß alles vollkommen seyn.

Ganz anders verhält es sich mit Werken, deren Inhalt schon für sich merkwürdig, oder wichtig ist. Der Plan der Schönheit, der in jenen Werken das einzige Wesentliche der ganzen Sach ist, kann hier als eine Nebensach angesehen werden. Doch kann man ihn auch nicht, wie selbst gute Kunstrichter seit einiger Zeit unter uns scheinen behaupten zu wollen, ganz aus den Augen sezen; wo nicht ein Werk völlig aufhören soll ein Werk der schönen Kunst zu seyn. Es fängt izt beynahe an unter den deutschen Kunstrichtern Mode zu werden, von den eigentlichen Kunstregeln mit Verachtung zu sprechen, und eben diese Kunstrichter sind sehr nahe daran den Wörtern

tern Theorie, Plan, Kunstregel, Kunstrichter eine schimpfliche Bedeutung zu geben. Wir müssen dieses unter die übrigen Sünden unsrer Zeit rechnen, die allemal von Leuten begangen werden, die zwar zu viel Gefühl und Nachdenken haben, um, wie der gemeine Hause, sich an gewöhnliche Formulare zu binden; aber sich zu wenig Mühe geben, bis auf den wahren Grund der Dinge einzudringen, um von dort aus, als aus dem einzigen zuverläßigen Augenpunkt, die Sachen zu übersehen.

Wer sagt, daß ein Künstler, der im Stand ist, wie etwa Shakespear, durch die große Wichtigkeit der Materie zu intereßiren, alle Kunstregeln verachten müsse, spricht ohne die Sachen genugsam überlegt zu haben. Nach seiner Maxime müßte er nothwendig die neueren Mahler vermahnen, etwas so steifes und kunstmäßiges, als die Perspektiv ist, zu verachten und wegzuwerfen, weil die Alten, die sie nicht beobachtet haben, einzele Figuren weit schöner und nachdrüklicher gezeichnet haben, als die Neueren. Er müßte behaupten, daß es in vielen Antiken, wo alle zum Inhalt des Gemähldes gehörige Figuren, ohne andere Verbindung und Gruppirung auf einer geraden Linie neben einander gestellt sind, eine Schönheit mehr ist, daß alle blos auf die Kunst gehende Regeln in solchen Stüken übertreten sind. Er müßte sagen, daß in der Musik eine Phantasie, von einem Bach, oder Händel, mehr werth sey, als jedes andre Werk derselben Virtuosen, wo die Regeln des Takts und des Rhythmus, auf das sorgfältigste beobachtet sind. Er müßte endlich auch behaupten, daß ein gothisches Gebäude, das durch Kühnheit und Größe in Verwundrung sezet, mehr werth sey, als die Rotonda, oder der Tempel des Theseus in Athen. Diese Folgen sind unvermeidlich, so bald man Werke von großer materieller Kraft, von allen Banden der schönen Kunst freysprechen will.

Aber es ist Zeit, daß wir auf die nähere Betrachtung des Plans solcher Werke kommen. Laßt uns sezen, ein Künstler habe in der Geschicht eine Begebenheit, oder eine Handlung sehr merkwürdiger Art angetroffen, wobey Personen von großer Sinnesart, Anschläge, Thaten und Unternehmungen von großer Kühnheit, und andre sehr wichtige Dinge von sittlicher und leidenschaftlicher Art, vorkommen, und diesen wichtigen Stoff habe er gewählt, um ein Trauerspiehl, eine Epopöe, oder ein großes historisches Gemählde daraus zu machen. Hier entstehet also die Frage, was er in Absicht auf den Plan dabey zu überlegen habe.

Das erste wird wol seyn, daß er suchen wird, sich selbst über alles was er bey der Sache fühlt, so viel als möglich ist, Rechenschaft zu geben, alles darin so klar, als möglich, zu bestimmen; die nächsten Ursachen der Würkung der Dinge auf sich zu erforschen, und denn auf den Charakter des Gegenstandes überhaupt Achtung zu geben; ob er schlechthin groß sey, und nichts, als Bewundrung erweke, oder ob er bey der Größe eine Hauptvorstellung des Guten, oder des Bösen mit sich führe; ob er vorzüglich den Verstand, oder das Herz angreife, oder nur die Phantasie reize.

Dergleichen Ueberlegungen helfen den Hauptbegriff und die Hauptabsicht des Werks etwas näher zu bestimmen; denn es wird sich dabey bald zeigen, ob aus diesem Stoff ein Werk zu machen sey, darin das Pathetische, das Zärtliche, das Wunderbare das den Verstand, oder die Phantasie, oder die Empfindung ergreift, oder irgend ein andrer Hauptcharakter herrschen werde. Nachdem nun ein Hauptcharakter bestimmt worden, wird sich auch die Absicht des ganzen Werks daher bestimmen lassen. Der Künstler wird finden, daß eine Art des Eindruks darin herrschend seyn soll; daher wird er sehen, wenn sein Stoff eine Handlung ist, daß am Ende derselben der Eindruk befestiget und dauerhaft bleiben müsse. Und so wird ein wahrhaftig verständiger Künstler, nicht eben, wie einige vom Heldendichter gefodert haben, eine Lehre, die durch die Handlung, wie durch eine Allegorie erkennt wird, aber doch eine andere, nach Beschaffenheit des Stoffs mehr oder weniger bestimmte Hauptwürkung zur Absicht machen. Außer dieser aber muß er nothwendig die allen Werken der Kunst gemeine Absicht haben, daß das was er vorstellt so klar, als möglich, gefaßt werde, daß nirgend etwas den allgemeinen Geschmak beleidigendes darin vorkomme, wodurch die Aufmerksamkeit gehemmt werden könnte.

Hieraus nun, läßt sich auch abnehmen, was bey einem solchen Werk in Ansehung des Planes zu thun sey. Weil hier das Materielle des Stoffs die Hauptsach ist, so wird zuerst an den Plan zu denken seyn, wodurch die Erzählung, oder Vorstellung Wahrheit und natürlichen Zusammenhang bekommt. Der Künstler muß nachdenken, wie alles einzurichten sey,

daß das, was er geschehen läßt, aus dem vorhandenen erfolgen könne; daß die Handlungen der Personen aus der Lage der Sachen, und aus ihrem Charakter folgen, daß die Charaktere selbst wahrhaft oder in der Natur gegründet scheinen; daß endlich der Ausgang der Sachen so erfolge, und daß alles darauf ziehle den Haupteindruk zu machen, den der Stoff auf den Künstler selbst gemacht hat, und dem zu gefallen er sein Werk unternommen hat. Ueberall wird der Künstler darauf bedacht seyn, daß keine Lüken bleiben, wodurch der Zusammenhang der Dinge würd unterbrochen, und das, was geschieht unbegreiflich werden; daß nichts überflüßiges da sey, von dem kein Grund anzugeben ist, u. s. w. Also wird er nach einem Plan seine Materie ordnen, und das Einzele darin erfinden, oder wählen.

Nachdem alles Nöthige herbeygeschaft und geordnet worden, wird er nun an den Plan der Schönheit denken. Da er aber einen Stoff bearbeitet, der auch ohne äußerliche Schönheit gefällt, so hat er nicht nöthig diese so genau zu beobachten, als bey einem gleichgültigen Stoff nöthig wäre. Er opfert dem äußern Ansehen keine materielle Schönheit auf, und wenn nicht beyde zugleich bestehen können, so giebt er dieser den Vorzug. Da es aber offenbar ist, daß durch die Schönheit der Form, auch die innere Schönheit einen größern Nachdruk bekommt, so wird ein Künstler von Geschmak sich allemal Mühe geben, jene so weit zu erreichen, als es mit dieser bestehen kann. Daß dieses der wahre Geschmak der Natur selbst sey, läßt sich daraus abnehmen, daß jeder Mensch, der etwa in der Geschichte von der Größe, Hoheit oder Liebenswürdigkeit eines Charakters eingenommen wird, allemal der Person, die diesen Charakter hat, in seiner Phantasie auch ein äußerliches Wesen beylegt, das mit jenem am besten übereinzustimmen scheinet. Jedermann ist geneigt den jüngern Scipio sich unter einer hohen, aber liebenswürdigen Gestalt vorzustellen, und jedermann, der die innere Größe des Sokrates bewundert, würde sich sehr unangenehm betroffen finden, wenn man eine Figur, die etwas gemeines, oder gar verächtliches hätte, für die wahre Abbildung dieses Philosophen ausgäbe.

Demnach erfodert der gute Geschmak eine sorgfältige Bearbeitung des Plans, sowol der Materie, als der Form: und je vollkommener beyde zugleich seyn können, je fürtreflicher wird das Werk. Freylich verzeihet man der innern Fürtreflichkeit halber, einen äußerlichen Fehler. Man siehet Figuren vom Hannibal Carrache, die bey dem unangenehmsten Colorit, durch die Hoheit des Charakters im höchsten Grade gefallen, und in antiken Gemählden und flachem Schnizwerk findet man historische Vorstellungen, die bey gänzlichem Mangel der mahlerischen Anordnung, und Uebertretung aller perspektivischen Regeln, ein großes Wohlgefallen erweken; weil jede Figur redend ist. Aber wer wird leugnen, daß solche Vorstellungen nicht einen Grad der Fürtreflichkeit mehr hätten, wenn ohne Abbruch des Innern, auch das Aeußere dabey vollkommener wäre?

Plautus.

Ein bekannter römischer Comödiendichter, und Schauspiehler. Man hält insgemein dafür, daß er einige Zeit nach dem Anfange des zweyten punischen Krieges, das ist ohngefehr 200 Jahr vor der Christlichen Zeitrechnung sich hervorgethan habe; sein Tod aber wird in die Zeit gesezt, da der ältere Cato Censor war. Er hatte, wie wir hernach zeigen werden, die comische Muse ganz zu seinem Gebot, und jedes der zwanzig von ihm übrig gebliebenen Stüke, kann überhaupt, (einzele Fleken, wovon wir hernach reden wollen, ausgenommen) als ein Muster einer guten Comödie angesehen werden: alle zusammen aber als authentische Documente des römischen Geschmaks der damaligen Zeit. Daß sie zugleich ein wahrer Schaz von ächter lateinischer Wolredenheit seyen, kann hier auch im Vorbeygang angemerkt werden.

Wer alles Historische von diesem Dichter, und seinen Werken zusammengetragen lesen möchte, kann die in Berlin herausgekommenen Beyträge zur Historie des Theaters im I Theil nachsehen. Plautus war aus Sarsina in Umbrien gebürtig. Er soll von sehr geringer Herkunft gewesen seyn, und ein gar wiedriges Schiksal erfahren haben. Daß er aber, wie ein ungenannter alter Schriftsteller berichtet, ein Soldat, ein Kaufmann, ein Trödler, ein Müller oder Beker gewesen, eh' er sich in Rom, als Dichter und Schauspiehler gezeiget, ist unzuverläßig; hingegen sehr wahrscheinlich, daß er sich in seiner Jugend auf Litteratur gelegt habe. Wenn er also auch eine Zeitlang, wie vor ihm der Philosoph Cleanthes, bey einem Müller, oder Beker gedient hat;

hat; so mag es etwa zur Zeit einer großen Theurung gewesen seyn.

Da von den Comödien, die vor Plautus Zeiten auf die römische Bühne gekommen sind, nichts mehr vorhanden ist, so läßt sich nicht sagen, in welchem Zustand er dieses Schauspiehl gefunden, und was man ihm darin zu verdanken habe. Allem Ansehen nach hat er, wie in neuern Zeiten Moliere, die römische Comödie auf einmal zu einem Grad der Vollkommenheit erhoben, wovon man vor seiner Zeit sehr entfernt war. Einige Alten sagen, er habe hundert und dreyßig Comödien geschrieben. Es mag sich aber damit verhalten, wie mit dem alten deutschen Possenreißer Eulenspiegel, dem man alle gemein bekannten poßirlichen Einfälle, deren Urheber nicht bekannt waren, zuschrieb. Denn schon zu des Varro Zeiten waren, wie wir aus dem A. Gellius sehen, in der plautinischen Sammlung, so viel schlechte Stüke, daß dieser scharfsinnige Kunstrichter davon nur ein und zwanzig, die er für ächt hielt, auszeichnete. Diese wurden die Varronischen genennt, und sind vermuthlich, wenigstens größtentheils, die welche wir noch izt haben. Dieser Dichter hat sich sehr lang auf der Schaubühne erhalten; denn die Frau Dacier ziehet aus einer Stelle des Arnobius den Schluß, daß seine Stüke noch unter dem Kayser Diocletian, und also beynahe 500 Jahre nach des Dichters Tode, gespiehlt worden.

Seine meisten Stüke sind freye Uebersezungen, oder Nachahmungen griechischer Stüke, deren Verfasser er insgemein in Prologen nennt. Wenn man dieses bey Gelegenheit des ungünstigen Urtheils, das Quintilian über den Plautus äußert, in Erwägung nihmt; so muß man auf den Gedanken kommen, daß die Originale, nach denen dieser gearbeitet hat, höchst fürtreflich gewesen sind, da in den Nachahmungen noch so viel Schönes angetroffen wird.

Man kann überhaupt sagen, daß alles, was die comische Bühne lustig, lebhaft, angenehm und auch lehrreich macht, beym Plautus reichlich angetroffen werde, ob er gleich auch viel wichtige Fehler hat. Personen von höchst poßirlichen Charakteren, über die auch der ernsthafteste Mensch lachen muß; andre, von niederträchtiger Gemüthsart, die zwar unsern Unwillen erweken, aber denn auch wieder dadurch, daß sie nach Verdienst gehöhnt und verspottet und überhaupt in ihrer schändlichen Blöße dargestellt werden, Vergnügen machen; Jünglinge, die sich bald aus Leichtsinn und Unbesonnenheit, bald aus Lüderlichkeit in schweere Verlegenheiten stürzen, darin sie entweder zu ihrer Besserung zu Schanden werden, oder daraus sie durch die Verschlagenheit und die Ränke eines abgefeimten Buben, auch wol bisweilen durch die Vernunft eines ehrlichen und verständigen Knechts, gerissen werden. Aber zu einem recht angenehmen Contrast findet man bisweilen neben einem Narren einen sehr verständigen, geraden und rechtschaffenen Mann; neben einer leichtfertigen Dirne, ein Mädchen von sehr schäzbarem, interessanten und liebenswürdigen Charakter. An sehr comischen Vorfällen, seltsamen Verwiklungen, lächerlichen Irrungen, an sehr listigen und zum Theile höchst poßirlichen Intriguen und unerwarteten Aufschließungen, ist er durchaus reich.

Seinen immer lustigen Stoff behandelt Plautus in mancherley Absicht, wie ein großer Meister, der zwar nicht fein, oder nach Kunstregeln, aber desto glüklicher in seiner angebohrnen Laune arbeitet, und, wenn er auch oft sich als einen Poßenreißer zeiget, bisweilen auch als ein nachdenkender, sehr verständiger, ernsthafter und patriotischer Bürger erscheinet, der seine Zuhörer zwar meistentheils blos belustiget, bey Gelegenheit aber ihnen bald ernsthaft, bald beißend große Wahrheiten sagt. Sein Ausdruk ist durchgehends den Sachen höchst angemessen: im Lustigen ungemein launisch, und mit so viel Originaleinfällen durchflochten, daß man fast unaufhörlich dadurch überrascht wird. Was kann lustiger seyn, als folgendes, aus dem Prolog des Poenulus.

> Silete et tacete et animum advortite.
> Audire jubet vos Imperator histricus:
> Bonoque ut animo sedeant in subselliis
> Et qui esurientes et qui saturi venerint.

Im ernsthaften ist er gesezt, kurz und nachdrüklich; obgleich ganz in dem natürlichsten Ton des gemeinen Umganges. Beyläufig bringet er sehr gute, bisweilen ganz fürtrefliche und einen scharfen Beobachter der Menschen und der Sitten anzeigende Denksprüche an. Diese nehmen ofte die Form sehr ernsthafter Lehren, nicht blos für das Privatleben, sondern auch für die allgemeinen öffentlichen Sitten an. Was kann einer tugendhaften Frau anständiger seyn, als folgende Gesinnungen.

> Non ego illam mihi dotem duco esse quae dos dicitur:
> Sed pudicitiam et pudorem et sedatum cupidinem,

Deum

Deum metum, parentum Amorem et cognatum concordiam:
Tibi morigera atque ut munifica sim bonis, prosim probis. (*)

(*) Amphitr.

Sehr fürtreflich und höchst rührend ist die Art, wie, in dem Perser ein junges Frauenzimmer ihren Vater, einen niederträchtigen Schmaruzer, von einer schimpflichen Handlung abzubringen sucht.

Quamquam res nostræ sunt, pater, pauperculæ,
Modice et modeste melius est vitam vivere:
Nam si ad paupertatem admigrant infamiæ,
Gravior paupertas fit, fides sublestior.

Als sie ihm die Schande vorstellte in die er sich stürzen würde, er aber diese Vorstellung verachtete: sagt sie ihm:

Pater, hominum immortalis est infamia,
Etiam tum vivit cum esse credas mortuam.

Und wie kann man nachdrüklicher und mit mehr Wahrheit von öffentlicher Rechtschaffenheit sprechen, als unser Verfasser in dieser Stelle thut. Einer bekommt auf die Frage:

— ut munitum muro tibi visum est oppidum?

diese Antwort:

Si incolæ bene sunt morati, pulchre munitum arbitror.
Perfidia et peculatus ex urbe et avaritia si exulant,
Quarta invidia, quinta ambitio, sexta obtrectatio
Septima perjurium — indiligentia — injuria —
— scelus: —
Hæc nisi aberunt, centuplex murus rebus servandis parum est. (*)

(*) Persæ.

Wir führen dieses blos zur Prob an; denn es wäre sehr leicht eine große Sammlung von fürtreflichen Denksprüchen und Lehren aus dem Plautus zusammen zu tragen.

Von der Dreistigkeit mit der er die verdorbenen Sitten seiner Zeit angegriffen hat, kann folgende Stelle zeugen. Im Curculio erscheinet zwischen dem dritten und vierten Aufzug der Choragus, und sagt den Zuhörern, er wolle mittlerweile, bis die Personen wieder auftreten, den Zuschauern sagen, wo jede Art der Bürger, die sie etwa zu sprechen hätten, am gewissesten anzutreffen sey. Denn giebt er folgende Nachricht.

Qui perjurum convenire volt hominem, mitto in Comitium.
Qui mendacem et gloriosum, apud Cloacinæ sacrum.
Ditis damnosos maritos sub Basilica quærito.
Ibidem erunt scorta exsoleta, quique stipulari solent.
Symbolarum Collatores apud forum piscarium.
In foro infimo boni homines, atque dites ambulant.
In medio propter canalem, ibi ostentatores meri.
Confidentes, garrulique et malevoli supra lacum
Qui alteri de nihilo audacter dicunt contumeliam,
Et qui ipsi sat habent, quod in se possit vere dicier.
Sub Veteribus, ibi sunt qui dant, quique accipiunt foenore.
Pone ædem Castoris, ibi sunt, subito quibus credas male.
In Tusco vico, ibi sunt homines, qui ipsi sese venditant. &c.

Man hat Ursache sich zu wunderen, daß die neueren comischen Dichter den großen Reichthum jeder Art der comischen Schönheiten, der im Plautus liegt, sich so wenig zu Nuze gemacht haben. Ich kenne außer dem Aristophanes keinen Dichter, der die vim comicam nach allen ihren Wendungen so sehr in seiner Gewalt gehabt, als dieser.

Dabey dürfen wir aber seine Fehler nicht verschweigen. Nicht ohne Unwillen siehet man, daß er sich bisweilen bis zum Possenreisser erniedriget, der sich die unanständigsten Dinge erlaubt, und die Schaubühne, als einen Ort ansieht,

Ubi lepos, joci, risus, vinum ebrietas decent. (*)

(*) Pseudol. Prolog.

So gar mitten im Ernst, und wo es völlig wiedersprechend ist, treibt er bisweilen den Narren. Ich will nur ein einziges Beyspiehl davon anführen. Ein junger Mensch sucht ein Mädchen, das er liebet von dem Sclavenhändler, dem sie gehört, loszukaufen. Dieser war mit einigen Sclavinnen, darunter jenes Mädchen war, zu Schiffe gegangen, hatte Schifbruch erlitten, und das Mädchen hatte sich gerettet, und sich in einen an der Küste liegenden Tempel der Venus, als in eine sichere Freystadt begeben. Hier will der Sclavenhändler sie mit Gewalt von der Statue der Göttin wegreißen. Der Knecht des verliebten Jünglings kömmt dazu, erstaunet über die Gottlosigkeit des Sclavenhändlers u. s. w. Er sucht eine seinem Herren so wichtige Person zu retten, und wendet sich deshalb an einen nahe am Tempel wohnenden Alten, den er um Hülf und Beystand anruft. Die Situation ist hier völlig ernsthaft; besonders aber ist der Alte, dessen Hülfe hier dem Knecht nöthig war, eine wichtige Person, die er nothwendig in sein Intresse ziehen muß. Und nun — man begreift nicht, wie so etwas unsinniges dem Plautus hat einfallen können —

nen — mischt dieser Bube in die Rede, wodurch er den Alten zu seinem Beystand ruft, die ärgsten Possen und niedrigsten Spöttereyen gegen den Alten selbst, den er gewinnen will.

Te oro et quæso, si speras tibi
Hoc anno multum futurum sirpe et Laserpitium
Atque ab lippitudine usque siccitas ut sit tibi.

In diesem abgeschmakten Ton fährt er, als ein leibhafter deutscher Hanswurst, eine ganze Weile fort, eh' er seinen Antrag würklich eröffnet.

Ueberhaupt sind des Plautus Comödien bey allen Schönheiten voll Flefen, womit sein comischer Muthwillen sie besprüzt, und die er abzuwischen sich nicht die geringste Mühe gegeben hat; vermuthlich, weil er sie zur Belustigung des Pöbels brauchen konnte. Da seine Stüke insgemein griechischen Inhalts sind, er aber sich die Mühe nicht genommen, die Einheit des Charakters zu beobachten, geschieht es nicht selten, daß man den Areopagus und das Capitolium zugleich im Gesichte hat, zugleich in Rom und in Athen ist. Um die Beobachtung des Ueblichen bekümmert er sich eben so wenig, als jener Mahler, der in dem Gemählde von dem Einzug Christi nach Jerusalem, die Eselin mit einer Deke behängt hat, worauf die Wapen der XIII Schweizer Cantone gestikt waren. In seinem Amphitruo wird einer Geldsorte gedacht, die unter Philipp, Alexanders Vater aufgekommen ist. Bisweilen läßt er den Schauspiehler mitten im Spiehl, plözlich die Maske wegnehmen, und ihn aus einem Jupiter, oder Merkur den er vorstellt, zum Comödianten werden. Ungereimtheiten von dieser und mehr Arten kommen häufig beym Plautus vor. Dessen ungeachtet wär jede einzele seiner Comödien schon hinreichend uns einen hohen Begriff von seinen Talenten für die comische Bühne zu geben.

Plinthe.

(Baukunst.)

Ein platter Untersaz, der die Grundlage entweder eines ganzen Gebäudes, oder irgend eines andern, auf einem Fuße stehenden Theiles macht. In der im Artikel Ganz (*) befindlichen Figur 2. ist der Untersaz des Gebäudes die Plinthe, und in der im Artikel Attischer Säulenfuß (*) befindlichen Figur ist der Untersaz a. die Plinthe. Der Name kommt von einem griechischen Wort, das eine Platte von Ziegelstein, eine Fliese von gebrannter Erde bedeutet; weil dergleichen Platten unter die Füße der Säulen gelegt wurden. Jeder aufrechtstehender Körper muß einen Fuß haben (*) und der unterste Theil des Fußes, ist die Plinthe, die aber ofte, wie in den meisten Häusern, wenn sie etwas hoch ist, den Fuß selbst vertritt. Nicht nur, was die Römer Plinthus, sondern auch, was die Italiäner Zoccolo, die Franzosen Zocle, das ist die Sohle nennen, wird durchgehends von unsern Baumeistern Plinthe genennt.

(*) S. 419.

(*) S. 83.

(*) S. Fuß. S. 413.

Man trift die Plinthe, als einen nothwendigen Theil an, unter ganzen Gebäuden, an denen sie den Fuß vorstellt; unter Postamenten und Säulenfüßen, wo sie die Fußsohle vorstellt; unter Posten und Pfeilern, deren Fuß sie ausmacht; und unter Dokengeländern, unter denen sie eine durchgehende allgemeine Unterlage vorstellt. Es ist ein wesentlicher Fehler, wenn einem Hause die Plinthe fehlet, und die Mauren unmittelbar auf der Erde stehen; weil auf diese Weise dem ganzen Gebäude sein unterstes Ende fehlet. (*)

(*) S. Ganz.

Poetisch; Poetische Sprache.

Poetisch nennt man jede Sache deren Art, oder Charakter sich zum Gedicht schikt. Eine poetische Phantasie, ein poetischer Einfall, ein poetischer Ausdruk. Wir haben in verschiedenen Artikeln dieses Werks den poetischen Charakter mancherley Eigenschaften und Gegenstände betrachtet; als z. B. das poetische Genie, den poetischen Stoff, die poetische Behandlung eines Stoffes und dergleichen. Dieser Artikel ist der Betrachtung der poetischen Sprach gewidmet, dem was die französischen Kunstrichter poesie du Stile nennen.

Man sieht überhaupt, daß sowol der dauernde Gemüthscharakter, als der vorübergehende launige oder leidenschaftliche Zustand des Menschen, einen merklichen Einfluß auf seinen Ausdruk und seine Art zu sprechen haben. Wie also die Sprach eines spaßhaften Menschen im Ausdruk und in den Wendungen etwas von diesem Charakter hat, so bekommt sie auch durch das poetische Genie überhaupt, denn besonders durch die Art der Laune, oder der Begeisterung, darin der Dichter sich jedesmal befindet, ein besonderes Gepräg, und wird zur poetischen Sprache.

Da

Da überhaupt der Dichter sich alles stärker und lebhafter vorstellt, als andre Menschen, da seine feurige Einbildungskraft den leblosen Dingen selbst Leben giebt; so findet man in seiner Sprach auch diese Lebhaftigkeit und eine alles belebende Phantasie. Weil sein Gemüthszustand währendem Dichten etwas außerordentliches hat, so hat es seine Sprach ebenfalls. Welcher Mensch würde in einer gemeinen und gewöhnlichen Gemüthsfassung sich, wenn er sagen wollte, er verlasse den großen Haufen derer, die nach Reichthum trachten, und begnüge sich mit dem höchst nothdürftigen so außerordentlich ausdrüken, wie Horaz.

— Nil cupientium
Nudus castra peto et transfuga divitum
Partes linquere gestio.

Wer, als ein in den höchsten poetischen Enthusiasmus gesezter Mensch würde, anstatt — Siehe! Cäsar den man tod gesagt hatte, kommt siegreich aus Spanien zurüke — sich so feyerlich, als Horaz ausdrüken:

Herculis ritu modo dictus, o, plebs
Morte venalem petiisse laurum
Cæsar hispana repetit penates
Victor ab ora.

Es ist nicht wol möglich jede Würkung des poetischen Geistes, auf die Sprache anzuzeigen; sie kann sich auf jede Kleinigkeit derselben erstreken. Vielweniger lassen sich eigentliche Gränzen bestimmen, wo die gemeine Sprach aufhöret, und die poetische anfängt. Den eigentlichen förmlichen Vers rechnen wir nicht hieher; weil er aus überlegter Kunst entstanden ist; und weil die Sprach auch ohne ihn sehr poetisch seyn kann. Bisweilen würket der poetische Geist nur auf den Ton und den Gang der Rede, die ohne Veränderung des Ausdruks, blos durch andre Ordnung vom poetischen ins prosaische kann heruntergesezt werden. Folgende schöne Strophe

Viel zu theuer durchs Blut blühender Jünglinge,
Und der Mutter und Braut nächtliche Thrän' erkauft,
Lokt mit Silbergetön ihn die Unsterblichkeit
In das eiserne Feld umsonst!

könnte mit Beybehaltung jedes Worts, blos durch veränderte Stellung derselben in eine zwar edle, aber gar nicht poetische Prose verwandelt werden. Umsonst lokt ihn die Unsterblichkeit u. s. w. Nur die Ausdrüke Silbergetön und das eiserne Feld, müßten etwas herabgestimmt werden. Folgendes Beyspiehl zeiget, daß ohne ein einziges Wort zu verändern, eine schöne poetische Rede in eine völlig gemeine könne verwandelt werden. Niemand wird sagen, daß folgende Rede poetisch sey. Equidem rex, inquit, fatebor tibi cuncta, quæcumque fuerint vera; neque negabo me de gente argolica: hoc primum. Nec si improba fortuna finxit Sinonem miserum, finget etiam vanum mendacemque, und doch wird sie, durch andre Ordnung, ohne Veränderung einer einzigen Sylbe in eine schöne poetische Rede vewandelt.

Cuncta equidem tibi Rex fuerint quæcumque fatebor,
Vera, inquit; neque me argolica de gente negabo.
Hoc primum; nec si miserum fortuna Sinonem
Finxit, vanum etiam mendacemque improba finget. (*)

(*) S. Parrhasiana.

Andremale kommt zu der ungewöhnlichen poetischen Ordnung und dem empfindungsvollen Gang noch das hinzu, daß die Verbindungs- und Beziehungswörter vom Dichter übergangen werden, und daß dadurch seine Sprache poetisch wird, wie folgendes, darin sonst kein Ausdruk, als das einzige Wort singen poetisch ist.

Der Liebe Schmerzen, nicht der erwartenden
Noch ungeliebten, die Schmerzen nicht,
Denn ich liebe, so liebte
Keiner! so werd ich geliebt!

Die sanftern Schmerzen, welche zum Wiedersehn
Hinbliken, welche zum Wiedersehn
Tief aufathmen, doch lispelt
Stammelnde Freude mit auf!

Die Schmerzen wollt ich singen — (*)

(*) Klopst. Ode an Cidli.

Durch gehörige Versezungen und Einschaltung der von dem Dichter übergangenen Verbindungs- und Beziehungswörter könnte man diese recht pindarische Strophen in eine gute gar nichts poetisches an sich habende Rede verwandeln.

Dieses sind die einfachesten aber nicht die leichtesten Schritte zur poetischen Sprache. Man findet bey den erhabensten Odendichtern, als bey Pindar und Klopstok nicht selten dergleichen Strophen, und doch ließt man sie mit Entzükung, blos weil die Stellung und Verbindung der Wörter ihnen einen hohen poetischen Ton geben.

Andremale wird die Sprache durch Einmischung besonders ausgesuchter sehr starker, oder sehr mah-

lerischer oder auch blos mehr als gewöhnliche Veranstaltung anzeigender Wörter. Horaz führet folgende Stelle des Ennius an:

— Postquam discordia *tetra*
Belli *ferratos* postes portasque *refregit*. (*)

(*) Serm. I. 4.

in welche die mit andrer Schrift gedrukten Wörter eine merkliche Bestrebung des Dichters, sich stark auszudrüken, anzeigen. Zum Beyspiehl des mahlerischen kann folgendes dienen, das auch der Prosopopöe ungeachtet noch poetisch wäre.

Von des schimmernden Sees Traubengestaden her,
Oder, flohest du schon wieder zum Himmel auf?
Komm in röthendem Strale
Auf dem Flügel der Abendluft,

Komm und lehre mein Lied jugendlich heiter seyn,
Süße Freude, wie du! gleich dem beseelten
Schnellen Jauchzen des Jünglings,
Sanft, der fühlenden Fanny gleich. (*)

(*) Klopst. Ode an den Zürichersee.

In diese Classe des poetischen rechnen wir auch das blos Veranstalltete, da man gemeinen Wörtern und Namen durch Umschreibung, oder Beywörter einen von der gemeinen Rede abgehenden Charakter giebt. Servius sagt: Amant poetæ rem unius sermonis circumlocutionibus dicere, ut, pro Troja dicunt urbem Trojæ: pro Buthroto, arcem Buthroti: sic pro Timaro Virgilius fontem Timari.

Zulezt nihmt die poetische Sprache die lebhaftesten und leidenschaftlichsten Figuren, die kräftigsten und kühnesten Tropen, und die ungewöhnlichsten Wendungen der Sprache zu Hülfe. Der Ausdruk muß jede Sache, die die Einbildungskraft des Dichters gerührt hat, vergrößern oder verkleinern. Der Raum des Himmels wird izt zum **Ocean der Welten**, die Erde zum **Tropfen am Eymer**, und das Vergnügen fühlende **Herz vergeht in Entzükung**. (*) Leblose Dinge bekommen Leben und Handlung, und die reinesten Vorstellungen des Verstandes werden in körperliche Gegenstände verwandelt. Dadurch geschieht es, daß alle Gedanken in blos sinnliches Gefühl verwandelt werden.

(*) S. Klopstoks Ode die Frühlingsfeyer.

An dieser poetischen Sprach erkennet man den wahren Dichter, und es scheinet, daß schon Horaz darin das Wesen der Dichtkunst gesezt habe, (*) und die Neuern erkennen eben deswegen eine prosaische Poesie, und eine poetische Prose. „Dieser Theil der Dichtkunst (die Poesie des Stils) sagt ein scharfsinniger Kunstrichter, ist der wichtigste und zugleich der schweerste. Die Bilder zu erfinden, welche das, was man sagen will, schön mahlen; den eigentlichen Ausdruk zu treffen, der dem Gedanken ein fühlbares Wesen giebt, dieses (nicht der Reim) ist die Kunst, wozu ein göttliches Feuer nöthig ist. Ein mittelmäßiger Kopf kann durch langes und genaues Nachdenken einen regelmäßigen Plan machen, und seinen Personen anständige Sitten geben: aber nur der, welcher zur Kunst gebohren ist, kann seinen Vers durch Dichtung und Bilder beleben.“ (*)

(*) Sermon. I. 4; 40-62.

(*) Du Bos Reflexions &c.

Es ist zwar das allgemeine Genie aller Menschen, daß sie Gedanken und Begriffe, um sie recht zu fassen, ein körperliches Wesen geben, und in so fern sind wir alle, nur den abstrakten Philosophen ausgenommen, Poeten. Aber nicht jeder hat Genie, Lebhaftigkeit und Reichthum der Phantasie, Richtigkeit des Gefühls genug, seine Gedanken mit solchen Körpern zu bekleiden, die sie zugleich in der genauesten Aehnlichkeit oder Wahrheit, und größten Klarheit und Lebhaftigkeit vorstellen. Dieses ist den vorzüglichen Genien, die dann eigentlich Dichter genennt werden, vorbehalten.

Der Vollkommenheit der poetischen Sprach ist es zuzuschreiben, daß Gedanken, die wir selbst tausendmal auch schon gedacht haben, uns so inniglich ergözen, wenn wir sehen, wie neu und wie vollkommen sie der Dichter eingekleidet hat; wenn wir neue und unerwartete, doch höchst richtige Aehnlichkeiten zwischen dem geistigen und dem körperlichen wahrnehmen, die nur der feineste Scharfsinn entdeken, und der beredteste Mund ausdrüken konnte. Die poetische Sprach ist es also, die uns in den Gedichten am meisten reizt.

Aber wir müssen nicht vergessen, anzumerken, daß das Poetische der Sprache nur das Kleid der Gedanken sey, dessen nur die Gedanken, die in ihrer nakenden Gestalt nicht genug ästhetische Kraft hätten, bedürfen; daß die Vorstellungen, die ohne diesen poetischen Schmuk Lebhaftigkeit genug haben, auch ohne Poesie der Sprache poetisch sind; daß insonderheit die Sprach eines innigst gerührten Herzens, der geradeste einfacheste Ausdruk starker Empfindungen, diesen Schmuk verschmähen. Wo schöne Gesinnungen, starke Empfindungen, oder auch wahre Machtsprüche der gemeinen Vernunft stehen, bewegen sie für sich selbst, auch in dem einfachesten Ausdruk, hinlänglich. Darum ist eine blumenreiche, oder sonst poetische Sprache bey Aeußerung der Empfindun-

findungen ofte sehr nachtheilig, und allemal unnatürlich. Und wo man an sich große Gegenstände zu beschreiben hat, da darf man nur auf gute Anordnung und richtige Zeichnung sehen; das Feine des Colorits thut wenig dabey.

Politisches Trauerspiehl.

Wir wollen unter diesem Namen von einem Drama von besonderer Art sprechen, das nicht eigentlich für die Schaubühne gemacht ist, sondern gewisse merkwürdige Vorstellungen und Begebenheiten aus der Geschichte dramatisch behandelt. Wir finden zwar schon unter Shakespears Werken Stüke, die einigermaaßen dahin können gerechnet werden; weil er nicht nur den Stoff aus der Geschichte seines Landes genommen, sondern ihn auch, ohne Rüksicht auf die gemeinen Regeln der Schaubühne, politisch behandelt hat. Doch ist, so viel ich weiß, der berühmte Präsident Henault der erste, der das politische Trauerspiehl, als eine ganz besondere Gattung des Drama, das mehr zum Lesen, als zur würklichen Vorstellung dienen sollte, behandelt hat.

Ich will mich die Mühe nicht verdrießen lassen, mit dieses berühmten Mannes eigenen Worten zu erzählen, wie er auf diese besondere Art des Drama gekommen ist. (†)

„Die Geschichte, sagt er, hat diesen großen Mangel, daß sie blos erzählt; da man doch gestehen muß, daß dieselben Begebenheiten, die sie vorträgt, wenn man die Handlung selbst sähe, ganz andere Kraft und insonderheit ungleich mehr Klarheit für die Vorstellungskraft haben würden. Als ich Shakespears Tragödie, Heinrich VI sah, war ich begierig die ganze Geschichte dieses Prinzen in derselben wieder zu lernen — Ich las Shakespears Stük um die vielfältigen schnell auf einander folgenden und einander oft ganz entgegenstreitenden Begebenheiten desselben mir recht lebhaft vorzustellen — Ich fand jede beynahe in richtiger Ordnung der Zeit; ich sah die Hauptpersonen derselben Zeit in würklicher Handlung begriffen, die vor meinen Augen vorfiel; ich erkannte ihre Sitten, ihre Interessen, ihre Leidenschaften: sie selbst unterrichteten mich davon — da dachte ich: warum ist unsre Geschichte nicht eben so geschrieben, und warum hat noch Niemand diesen Einfall gehabt?"

Nachher merkt er sehr richtig an, daß die Tragödie nach der gewöhnlichen Form, da sie nur eine einzige, und kurze Handlung vorstellt, wie das historische Gemähld, uns nicht hinlänglich genug über die wichtigsten Punkte der Geschichte unterrichten kann. Daraus schließt er endlich, es sey vernünftig eine Gattung zu versuchen, darin die Vortheile der Geschicht und der Tragödie vereiniget seyen. Er unternahm es, und so entstund sein politisches Trauerspiehl Franz II König von Frankreich. Aber keiner seiner Landsmänner, die doch so ämsig für die Schaubühne arbeiten, ahmte ihm hierin nach.

Vor einigen Jahren kamen in Deutschland nach und nach verschiedene dramatische Werke, unter dem Titel politischer Trauerspiehle heraus, davon die meisten unsern Bodmer zum Verfasser hatten. Ob sie nun gleich keine günstige Aufnahm erfahren, und so gar in einigen critischen Schriften derselben Zeit, deren Verfasser es sich zur Maxime scheinen gemacht zu haben, den Vater der wahren Critik in Deutschland zu verspotten, so gar verhöhnt wurden; so haben verschiedene Kenner ihren Werth, einiger darin vorkommender in der That unnatürlicher Ausdrüke ungeachtet, nicht verkennt. Sie sahen, daß dieses Trauerspiehl, als eine besondere Gattung sehr schiklich könnte gebraucht werden, wichtige, politische und patriotische Gemählde, die zu groß und zu weitläuftig sind, nach den Regeln des eigentlichen Schauspiehls behandelt zu werden, so vorzustellen, daß sie weit mehr Leben bekommen, und weit größere Würkung thun würden, als wenn man sie blos historisch vorstellte. Aus diesem Grunde schien mir diese Gattung auch hier einen besondern Artikel zu erfodern. Diesen würde ich auch ausgearbeitet haben, wenn mir nicht ein mir unbekannter Kenner darin zuvorgekommen wäre. Dieser hat mir vor einigen Monaten einen besondern Aufsaz über diese Materie zugeschikt, den ich hier, weil er mir die ganze Sach in ihrem eigentlichen Lichte scheint gesezt zu haben, ganz einrüken werde.

Es trift sich gerade zu der Zeit, da dieser Aufsaz der Presse soll übergeben werden, daß mir ein neues Drama gerade wie Henault es wünschet: Göz von Berlichingen in die Hand kommt, dessen Verfasser, durch die That selbst, zeiget, daß er das politische Drama einer genauen Bearbeitung würdig hält.

Ver=

(†) Folgendes ist aus der Vorede, zu dem Trauerspiehl François II Roy de france en cinq Actes, genommen.

Vermuthlich wird diese neue Erscheinung, die bey allen ihren Fehlern viel fürtrefliches hat, da sie von einem unbekannten Verfasser kommt, gegen den wol noch Niemand eingenommen ist, eine nähere Beleuchtung der ganzen Art veranlassen. Hier ist der vorher erwähnte Aufsaz.

„Die Griechen haben ihr Theater für das Werkzeug gebraucht, das Volk in den Empfindungen von dem Wehrte popularer Grundsäze und Rechte zu unterhalten. In Staaten, wo die Gemeinen so großen Antheil an der Regierung nahmen, war nichts bequämer zu diesem Ende. Da die Rechte des Staats die Rechte des Volks waren, so erforderte die gesunde Politik, daß es dieselben sich in dem lebhaftesten Lichte vorstellete, und sein ganzes Herz damit erwärmete.

Auf dem Theater der Staaten, in welchen die Wolfarth und das ganze Schiksal der Nation Einem oder Wenigen überlassen ist, wo die Mittel das Volk glüklich zu machen, Staatsgeheimnisse sind, die in dem Cabinette verschlossen bleiben, schien es nicht allein überflüßig, sondern gefährlich, und dem unbedungenen Gehorsam zuwieder, daß den Gemeinen Neigung zu Regierungsgeschäften eingepflanzt, oder ihnen hohe Gedanken von popularen Vorzügen eingepräget wurden. Darum haben die Genien, die für solche Schaubühnen schrieben, die Nationalabsichten und Gesichtspunkten verlassen, und sich mit persönlichen Angelegenheiten abgegeben.

Wo sollen wir in unsern Zeiten unter den freyesten Staaten, denjenigen suchen, der das republikanische Naturell der griechischen habe; der seine Landesrechte mit dem Ernst und dem Eifer zu Herzen nehme, welche wir bey den Alten bemerken? In größern Republiken findet man ein Schauspiel von Nationalabsichten, von Staatsbedürfnissen, und öffentlichen Geschäften, wo nicht mit Gefahr für die Regierung begleitet, doch schweerfällig und nicht unterhaltend; in kleinern und bedürftigen hat man billig Bedenken, Schaubühnen zu eröffnen, die mit der Sparsamkeit, mit der Einfalt der Sitten, und der Arbeitsamkeit, die hier nothwendige Tugenden sind, sehr schlecht zusammenstimmen.

Man hat gesagt, einige Staaten von popularer Regierungsart, haben die Schaubühne der Franzosen verworfen, weil sie die Liebe zur Monarchie einpflanze. Ich sehe von dieser Seite keine Gefahr. Die französischen Stüke fallen gemeiniglich auf persönliche Leidenschaften der Protagonisten, und nicht auf allgemeine des Monarchen oder der Monarchie. Sie heften die Aufmerksamkeit nicht auf den Staat; sondern auf jeden besondern Gegenstand. Sie zerstreuen das Gemüth, und nehmen den Privatmann, nicht nur aus den Nationalen, sondern selbst aus den bürgerlichen und wirthschaftlichen Empfindungen und Geschäften heraus. Und dieses ist schon genug, die Republiken davon abzuschreken, wiewol eben deswegen der Monarch sie empfehlen mag.

Aber Schauspiele, die in dem Haupttone der griechischen für freye Staaten verfasset sind, in welchen die großen Angelegenheiten der Staaten behandelt werden, die Erhaltung oder der Untergang des Staates, der populare Geist, das Aufnehmen oder das Verderben der Sitten, die Landgeseze — solche Schauspiehle werden immer in den heutigen Republiken die Dienste thun, die sie in den Alten gethan haben. Es wäre unglüklich wann man es sich daran mangeln ließe, weil die theatralische Vorstellung allzukostbare Zurüstungen erfordert, und zu viel Zerstreuungen verursacht. Lasset uns die lebhafte Vorstellung, die vom Schauen entstehet, beyseite sezen; immer wird das Drama noch ganz brauchbar bleiben, Patriotisme, Naturrechte, Staatsbegriffe, populare Empfindungen, einzuprägen, wenn man sich gleich einschränket, für den stillen Leser zu schreiben, der in einer Erholungsstunde an dem Pulte sizet; wenn man gleich die Leser selbst entbähret, welche für den Ernst der öffentlichen Geschäfte, der Staatsforgen, zu bequem oder zu flüchtig sind.

Wenn bey der lebendigen Vorstellung auf der Schaubühne die Würkung der Schauspiele nicht sehr geschwächt werden muß, so braucht es eine außerordentliche Kunst zu verhüten, daß die Täuschung nicht unterbrochen werde. Wie leicht wird sie durch die ungeschikte Decorationen verdorben, besonders in unsern Theatern, die gegen die griechischen und die römischen nicht viel besser als Quaksalberbühnen sind! wie viel Arbeit hat nicht die Phantasie, wenn der Betrug nicht durch das ungriechische und unrömische Gewand, durch die Miene der Schauspiehler, die man allzuvertraut kennt, durch die gemahlten Scenen, die Leuchter, den Vorhang, die Beyhelfer, die Oeillades der Schönen, die lauten Einfälle der Laune, oder der Cabale, aufgelößt werden soll! Da die Einbildung im Cabinet nicht so von allen Seiten überfallen wird, so kann sie sich mit ganzer

Kraft in die Stellung der Personen hineindenken, ihre Miene und Gestalt sich bilden, und so kann sie öfters ergänzen, was die Schaubühne voraus hat.

Ein Drama, das keinen Anspruch auf die Schaubühne macht, hat den wichtigen Vortheil, daß es sich um den guten Ton und die Laune der Logen und des Parterre nicht bekümmern darf. Der Poet darf alle die kleinen Kunstgriffe verwerfen, welche nothwendig sind, diejenigen einzunehmen, die nur durch leichtsinnige Leidenschaften, durch schwindlichten Unsinn, durch abentheuerliche Begegnisse, sich einnehmen lassen. Er hat Episoden, zu sich gerissene Personen, Verwiklungen, gezwungene Zusammenkünfte, nicht schlechterdings nöthig; er darf warten, bis sie ungesucht aus der Geschichte hervorfallen.

Dieses Drama darf sich nicht mit Angst an die Einheit des Ortes und der Zeit binden, weil hier nicht so viel Dinge zusammenkommen, die den Betrug der Sinnen aufhalten. Die Phantasie hat in der Einsamkeit weniger Mühe, sich aus einem Zimmer ins andere zu begeben, sich vom Morgen zum Abend, vom heutigen Tage zum folgenden zu versezen. Hier ist nichts, was ihr entgegen arbeite. Der Dialog darf nicht so durchschnitten seyn, damit er lebhaft werde; er mag sich zur rechten Zeit ausbreiten, weil der Leser ruhiger, und seinen Gedanken überlassen ist.

Die Leser, die man diesem Drama wünscht, sind populare, patriotische Personen, in derer Gemüthern die Privattriebe durch die öffentlichen niedergedrukt sind. Der Poet hat denn aber nöthig, die Springfedern der Menschlichkeit, die Triebräder des gesellschaftlichen Lebens spielen zu lassen. Die Springfedern, die in jedes absonderlichen Menschen Herzen liegen, die auf seine besondere Person würken, haben hier nur zufällig, und in der andern Hand statt.

In den Stüken, die für das Theater gewidmet sind, in welchen der Poet seine Personen mit dem Parterre und Logen empfinden und denken läßt, bekömmt der Zuseher eben daher das Recht über das Werk zu urtheilen. Das politische Schauspiehl ist allein dem Urtheil derer unterworfen, die sich aus dem Staat und seinen Verhältnissen mit den Rechten der Nation, und den Mitteln die allgemeine Glükseeligkeit zu befördern, eine Angelegenheit des Herzens und des Verstandes machen. Andern ist es eine fremde Provinz, in welche sie kein Recht haben, einzufallen.

Die Protagonisten in einem Drama, welches so große Angelegenheiten umfasset, wie die Nationalinteressen sind, müssen nothwendig starke Seelen seyn, die sich gegen allgemeine Vorurtheile, gegen Uebel, die unter hohem Schuze stehen, mit dem Muthe der heroischen Zeiten bewaffnen. Es sind Aristides, Epaminondas, Timoleon, Gracchus, die man in unsern Tagen für Stoiker und Fanatiker hält. Es braucht schon etwas von stoischer Seele dazu den Fanatisme dieser Männer zu begreifen. Diese Begriffe sind für das Parterre Chimären. In diesem muß man nur Epicurer suchen. Die Erfahrung hat gezeigt, daß von den Tragödien dieser Art, die man sich erkühnt hat, auf den Schauplaz zu bringen, kaum eine wegen der Staatsinteresse etwas lebhaft gerührt hat; die Rührung entstand durch irgend eine absonderliche Person, welche der Poet gewußt hat, liebenswürdig oder verhaßt zu machen.

In einigen von Voltairens Trauerspiehlen hat ein allgemeines Interesse Plaz; der Hauptton hat etwas größers, etwas andringenders, als man in Racinens und selbst in Corneillens Stüken findet. Der Standpunkt im Mahomed ist eine Umkehrung die sich in den Staaten und den Religionen der Morgenländer zuträgt. In dem Chinesischen Waisen ist der Hauptpunkt der Untergang des ältesten Reiches. In dem geretteten Rom ist der Standpunkt selbst die Wolfahrt einer Republik. Aber alle diese große Gesichtspunkten sind für den gewöhnlichen Menschen so entfernte Dinge, daß sie nicht starken Eindruk auf ihn machen. Einer von den französischen Menschen hat es gerade zugestanden: „was für großen Antheil, sagt er, soll ich an der Rettung Roms nehmen? Einer Republik? wie weit her, wie unbekannt ist das! Mein Herz kennt nur die Personen in den Staaten. Die Staaten sind ihm nichts.„ Erinnern wir diesen Menschen, daß er das Vaterland ins Auge fassen müsse, so sagt er uns, das Vaterland sey nur ein schöner Name, und es ist viel, wenn er uns eingesteht, daß dieser Name nicht ohne allen Eindruk sey.

Der Enthusiasmus in der Liebe macht auf dem Schauplaz große Eindrüke, weil er ein individuales Objekt hat, ein besonderes Interesse, welches eine Privatperson leicht zu ihrem eignen macht. Vaterland und Rechte der Menschlichkeit, sind zu fremde Dinge geworden, als daß man dafür in Leidenschaft gerathe.

Lasset uns zu den starken Seelen die dem Staatsenthusiasmus unterworfen sind, die Männer zählen, die ihre Stärke zur Unterdrükung des Staates angewandt haben. Sylla, Cäsar, Catilina selbst mögen solche Seelen gehabt haben. Es giebt wizige Köpfe, die nur bey diesem berühmten Uebelthätern Stärke der Seele entdeken. Sie sehn bey Cicero nicht so viel davon, wie bey Augustus. Voltaire selbst hat dem Cicero sie in geringerm Grade gegeben, als er sie wirklich hatte. Aber wie viele Universitätsgelehrte schäzen nicht den Redner, der gegen Catilina geschrieben hat, höher als den Helden, der das Vaterland gerettet hat? —

Ich finde hier nothwendig anzumerken, daß die Leidenschaft, wenn sie gleich bey wahrhaft starken Seelen bis zum Enthusiasmus gestiegen ist, sich nicht in schwindlichte Entzükungen ergießt, oder sich aus sich selbst verliert, in pectoribus cultæ mentis ira considit, feras quidem mentes obsidet, eruditas prælabitur.

Kein Wunder, daß große Poeten sich nicht in den Sinn kommen lassen, in ihren tragischen Erschütterungen diese erhabenen Tugenden, welche die Staaten vom Untergange retten, in die Gemüther zu werfen! Was kann der Tragiker thun, sich einem Volk gefällig zu machen, bey welchem die Männer nichts loben dürfen, was nicht zu dem Kleinmuth der Weiber hinabfällt? Man müßte zuerst selbst eine große Seele haben, um nicht zu diesen hinunter zu steigen, und nicht Stüke zu schreiben, die man in den Lebenstagen des Dichters bewundert. Wer will schreiben, was man erst lange nach unserm Tode bewundert? Das Parterre hat das Herz nur dazu biegsam, selbst zwischen den Scenen vom Atreus, Fleurettes zu leiden.

Wer für solche Nationen schreibt, hat die Springfedern der Liebe, schlechterdings nöthig; und wir sehen, daß die Poeten sie brauchen, nicht nur die verliebten Triebe durch kindische Verfeinerungen und metaphysische Zergliederungen in tändelndes Nichts aufzulösen, sondern sie auf einen Grund der Gewalthätigkeit und des Unsinns zu erhöhen, daß sie zu den größten Uebelthaten, und zu den größten Heldenthaten führen. Sie lassen die Weiberleibe, und nicht die Vaterlandsliebe spielen, den Untergang von einem Staat abzuwenden, oder zu befördern. Der Staat ist immer die untergeordnete Angelegenheit.

Dialogen und Reden, in welchen berathschlaget, wiederleget, moralisirt wird, sind ihrem Parterre unausstehlich; dieses ist das Anstößigste was man im Euripides und im Sophokles findet. In Athen hatten Leute von allen Ständen und Lebensarten diese Tiraden mit angenehmen Nachdenken angehört, ohne Zweifel weil ihre Erziehung, ihre Staatsverfassung mehr kühles Geblüte, mehr Ernst und geseztes Wesen in ihr Temperament gebracht hatte.

Wir müssen bekennen, daß Catos Tugenden nicht so beschaffen sind, daß sie sich einer weibischen Nation gefällig machen. Es fehlt ihnen an denen Grazien, welche dem Charakter und den Handlungen das Ansehn einer zwanglosen Leichtigkeit geben. Catos Tugenden sind durch die Erziehung und die Uebung nicht so tief in das Gemüth der Zuseher eingedrükt, daß die Leute sich in seinen Charakter versezen, und sie für mehr als Kunst, für Geschenke der Natur ansehen könnten. Für heutige Seelen haben sie ein wiedriges zurükstoßendes Aussehen; sie sind aufgedunsen und übertrieben, ekigt und steif. Dieser Mann erfüllte die Pflichten gegen den Staat mit so viel Eifer, daß man ihn nicht zu dem Consulat erheben durfte, aus Furcht, er möchte diesem erhabenen Amte gar zu viel Gutes thun. Er sollte gewissen Grazien mehr geopfert haben, welche ihn gelehrt haben sollten, dem Laster sanfter und ehrerbiethiger zu begegnen. Ohne Zweifel wäre er mit Einer von Cäsars Grazien Consul geworden, und ausgelassene Begierden wären unter seinem Consulat so sicher gewesen, als unter Cäsars.

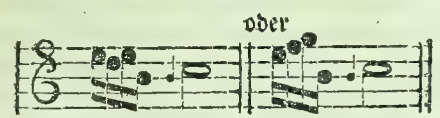
Polonoise.

(Musik. Tanz.)

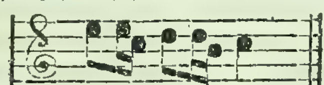
Ein kleines Tonstük, wonach in Pohlen der dortige Nationaltanz getanzt wird, das aber dort auch vielfältig in Concerten unter andern Tonstüken vorkommt. Es ist in $\frac{3}{4}$ Takt gesezt, und besteht aus zwey Theilen von 6, 8, 10 und mehr Takten, die beyde in der Haupttonart, die immer ein Durton ist, schließen. Man hat in Deutschland Tanzmelodien, unter dem Namen Polonoisen, deren Charakter von den eigentlichen Polonoisen, so wie sie in Pohlen gemacht und geliebt werden, völlig verschieden ist. Deswegen sie von den Pohlen gar nicht geachtet werden. Ich will den Charakter der wahren Polonoise, so wie er mir von einem geschikten

Virtuosen, der sich lang in Pohlen aufgehalten hat, beschrieben worden, hieher sezen.
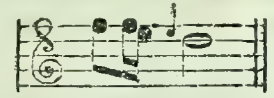
Die Bewegung ist weit geschwinder, als sie in Deutschland vorgetragen wird. Sie ist nicht völlig so geschwind, als die gewöhnliche Tanzmenuet; sondern ein Menuettentakt macht die Zeit von zwey Viertel eines Polenoisentaktes aus, so daß eine Menuet, dessen erster Theil von 8, und der zweyte von 16 Takten wäre, einer Polonoise, dessen erster Theil von 6 und der zweyte von 10 Takten ist, der Zeit nach gleich ist. Sie fängt allezeit mit dem Niederschlag an. Der Schluß eines jeden Theiles geschieht bey dem zweyten Viertel, das von dem Semitonio modi vorgehalten wird, nemlich so:



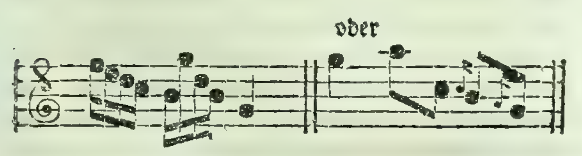
Dieser Tanz hat viel Eigenthümliches in seinen Einschnitten, im Metrum, und in seinem ganzen Charakter. Die Polonoisen, die von deutschen Componisten gesezt, und in Deutschland bekannt sind, sind nichts weniger, als wahre polnische Tänze; sondern werden in Polen unter dem Namen des Deutschpolnischen allgemein verachtet. In einer ächten Polonoise sind niemals zwey Sechzehntel an eine Achtelnote angehängt, auf folgende und ähnliche Art:
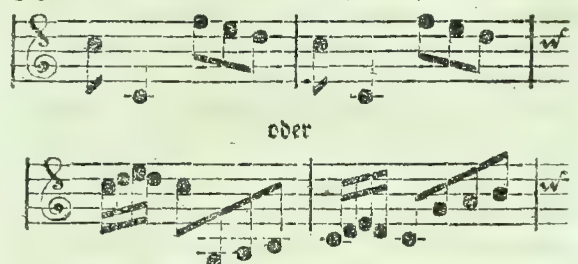


Und dieser Gang ist der deutschen Polonoise eigenthümlich. Eben so wenig vertragen die Polen folgende halbe Cadenz:



sondern ihre halbe Cadenzen sind auf folgende und ähnliche Art:



Sie verträgt übrigens alle Arten von Noten und Zusammensezungen; nur Zweyunddreyßigtheile können, wegen der ziemlich geschwinden Bewegung, nicht viele auf einander folgen. Die Einschnitte sind von 1 oder 2 Takten, und fallen, die größeren auf das lezte Viertel des Taktes, die kleinern hingegen in die Mitte des Taktes, wie hier:



Der wahre Charakter ist feyerliche Gravität. Man pflegt sie mit Waldhörnern, Hoboen u. d. gl. Instrumenten, die bisweilen obligat sind, zu sezen. Heut zu Tage kömmt dieser Tanz durch die vielen welschen Kräuseleyen, die darin von den Ausländern angebracht werden, von seiner Majestät herunter. Auch die Trios, die nach Menuettenart piano auf die Polonoise folgen, und izo in Polen so gebräuchlich sind, sind eine Erfindung der Ausländer.

Uebrigens ist auch die deutsche Polonoise von einem angenehmen Charakter, nur macht sie eine besondere Art aus, der man auch einen besondern Namen geben sollte.

Portal.

(Baukunst.)

Diesen Namen giebt man den Haupteingängen der Kirchen, Paläste und andrer großen Gebäude. Es unterscheidet sich von der Thür nicht nur durch seine Größe, sondern vornehmlich dadurch, daß das Portal durch prächtige Verziehrungen mit Säulen, oder Pilastern, und den dazu gehörigen Gebälken, als ein beträchtlicher Hauptheil der Außenseite der Gebäude in die Augen fällt, auch wol zu beyden Seiten der Hauptöfnung noch kleinere Eingänge hat, die aber mit dem Haupteingang durch die gemeinschaftlichen Verziehrungen in Eines gezogen sind.

Es scheinet sehr natürlich, daß bey großen Gebäuden der Haupteingang sogleich das Aug auf sich ziehe, damit man ihn nicht suchen dürfe. Nach der heutigen Bauart ist insgemein an einer oder mehrern Hauptseiten das Portal gleichsam der Augenpunkt, auf den sich alles bezieht. Das Aug fällt zuerst darauf, und von da aus übersieht es hernach die Theile der Fassade. Darum sollte der Baumeister es sich zur Hauptregel machen, durch das Portal

tal gleich die Art und den Geschmak des ganzen Gebäudes anzukündigen. Ein Portal von schlechter toscanischer, oder auch dorischer Ordnung, schiket sich nicht zu einem Gebäude, dessen andere Theile den Reichthum der corinthischen Ordnung anzeigten; so wie ein in seinen Verziehrungen sehr einfaches Gebäude, auch nicht ein reiches Portal verträgt. Eine so natürliche Regel aber, wird oft übertreten. Man sieht bisweilen Kirchen, an deren Portale aller Reichthum der Baukunst verschwendet ist, da das übrige nichts, als eine sehr einfache und bescheidene Baukunst zeiget. Diesen Fehler haben auch die Baumeister mittlerer Zeiten an den so genannten Gothischen Kirchen begangen. Wann der ganze äußere Umfang der Kirche noch so einfach und einigermaaßen bäurisch ist, findet man doch bisweilen die größte Pracht und den größten Reichthum der Verziehrung an dem Portal.

Es scheinet nicht, daß die Alten etwas von dieser Art in ihrer Baukunst gehabt haben. Da ihre großen Gebäude entweder ganz mit Säulen oder mit Bogenstellungen umgeben gewesen, oder an der Hauptseite vorgesezte Säulenlauben hatten; so zeigte sich an der Außenseite alles in völliger Einförmigkeit. Man gieng zwischen den Säulen, oder durch die Bogen durch, und fand innerhalb des Porticus die Thüren zum Eingang, die nach Art bloßer Thüren gemacht waren, wie man aus dem Vitruvius sieht.

Porticus.

(Baukunst.)

Eine an einer oder beyden Seiten offene Gallerie, deren Dach auf Säulen, oder Bogenstellungen ruhet. Es ist in den Artikeln Bogenstellung und Säulenlauben davon gesprochen worden.

Portrait.

(Mahlerey.)

Ein Gemähld, das nach der Aehnlichkeit einer lebenden Person gemacht ist, und vornehmlich deren Gesichtsbildung zeiget. Es ist eine nicht erkannte, aber gewisse Wahrheit, daß unter allen Gegenständen, die das Aug reizen, der Mensch in allen Absichten der interessanteste ist. Er ist das höchste und unbegreiflichste Wunder der Natur, die einen Klumpen todter Materie so zu bilden gewußt hat, daß er Leben, Thätigkeit, Gedanken, Empfindungen und einen sittlichen Charakter sehen läßt. Daß wir nicht beym Anblik eines Menschen voll Bewundrung und Erstaunen stille stehen, kommt blos daher, daß die unabläßige Gewohnheit den größten Wundern ihre Merkwürdigkeit benihmt. Daher hat die menschliche Gestalt und das Angesicht des Menschen selbst, für gemeine, unachtsame Menschen nichts, das sie zur Aufmerksamkeit reizet. Wer aber über das Vorurtheil der Gewohnheit sich nur einigermaaßen wegsezen, und beständig vorkommende Gegenstände noch mit Aufmerksamkeit und Nachdenken ansehen kann, dem ist jede Physionomie (*) ein merkwürdiger Gegenstand. Wie ungegründet den meisten Menschen die Physiognomik, oder die Wissenschaft aus dem Gesicht und der Gestalt des Menschen seinen Charakter zu erkennen, vorkommen mag; so ist doch nichts gewissers, als daß jeder aufmerksame und nur einigermaaßen fühlende Mensch, etwas von dieser Wissenschaft besizt; indem er aus dem Gesicht und der übrigen Gestalt der Menschen etwas von ihrem in demselben Augenblik vorhandenen Gemüthszustand mit Gewißheit erkennt. Wir sagen oft mit der größten Zuversicht, ein Mensch sey traurig, fröhlich, nachdenkend, unruhig, furchtsam u. s. f. auf das bloße Zeugniß seines Gesichts, und würden uns sehr darüber verwundern, wenn jemand uns darin wiedersprechen wollte.

(*) Eigentlich Physiognomie.

Nichts ist also gewisser, als dieses, daß wir aus der Gestalt der Menschen, vorzüglich aus ihrer Gesichtsbildung etwas von dem erkennen, was in ihrer Seele vorgeht; wir sehen die Seele in dem Körper. Aus diesem Grunde können wir sagen, der Körper sey das Bild der Seele, oder die Seele selbst, sichtbar gemacht.

Da nun kein einziger Gegenstand unsrer Kenntnis wichtiger für uns seyn kann, als denkende und fühlende Seelen; so kann man auch daran nicht zweifeln, daß der Mensch nach seiner Gestalt betrachtet, wenn wir auch das Wunderbare darin, dessen wir oben gedacht haben, beyseite sezen, der wichtigste aller sichtbaren Gegenstände sey.

Ich habe vor nöthig erachtet, diese Betrachtungen dem, was ich über das Portrait zu sagen habe, vorangehen zu lassen; weil das, was ich zu sagen habe, sich größtentheils darauf gründet.

Woher mag es doch kommen, daß man an einigen Orten einen schlechten Portraitmahler im Spaß einen Seelenmahler nennt, da der gute Künstler dieser Gattung ein eigentlicher wahrer Seelenmahler ist?

Es folget aus obigen Anmerkungen, daß jedes vollkommene Portrait ein wichtiges Gemählde sey, weil es uns eine menschliche Seele von eigenem persönlichen Charakter zu erkennen giebt. Wir sehen in demselben ein Wesen, in welchem Verstand, Neigungen, Gesinnungen, Leidenschaften, gute und schlimme Eigenschaften des Geistes und des Herzens auf eine ihm eigene und besondere Art gemischt sind. Dieses sehen wir so gar im Portrait meistentheils besser, als in der Natur selbst; weil hier nichts beständig, sondern schnell vorübergehend und abwechselnd ist: Zu geschweigen daß wir selten in der Natur die Gesichter in dem vortheilhaften Lichte sehen, in welches der geschickte Mahler es gestellt hat.

Hieraus läßt sich also leicht die Würde und der Rang, der dem Portrait unter den Werken der Mahlerey gebühret, bestimmen. Es steht unmittelbar neben der Historie. Diese selbst bekommt einen Theil ihres Werths von dem Portrait. Denn der Ausdruk, der wichtigste Theil des historischen Gemähldes wird um so viel natürlicher und kräftiger seyn, je mehr würklicher aus der Natur genommener Physionomie in den Gesichtern ist. Eine Sammlung sehr guter Portraite ist für den Historienmahler eine wichtige Sache zum Studium des Ausdruks.

Der Portraitmahler intereßirt uns durch seine Arbeit vielfältig; weil er uns mit Charakteren der Menschen bekannt macht. Ist er selbst ein Kenner der Menschen, und dieses ist gewiß jeder gute Portraitmahler, und hat der, welcher das Portrait betrachtet, Gefühl genug, die Seele in der Materie zu sehen, so ist jedes gute Portrait, selbst von unbekannten Personen, ein merkwürdiger Gegenstand für ihn. Er wird, so wie durch die Tragödie, Comödie und das Heldengedicht, bald Hochachtung, bald Zuneigung, bald Verachtung, Abneigung und jede Empfindung, wodurch Menschen mit andern verbunden, oder von ihnen getrennt werden, dabey fühlen. Noch mehr wird es ihn intereßiren, wenn die Urbilder ihm persönlich, oder aus andrer Erzählungen bekannt sind.

Hiezu kommt noch die fast in allen Menschen vorhandene Neigung Personen deren Charakter und Thaten uns aus Erzählungen wol bekannt sind, auch ihrer Gesichtsbildung und Gestalt kennen zu lernen. Es macht uns ein großes Vergnügen, so oft es sich trift, daß wir Menschen, deren Ruhm uns schon lange beschäftiget hat, zu sehen bekommen. Was würde man nicht darum geben einen Alexander, Sokrates, Cicero, Cato, Cäsar und dergleichen Männer, so wie sie gelebt haben zu sehen? Diese Neigung kann durch das Portraitmahlen befriediget werden.

Zu dem allem kommt noch, daß diese Mahlerey ein sehr kräftiges Mittel ist die Bande der Hochachtung und Liebe, nebst allen andern sittlichen Beziehungen zwischen uns und unsern Voraltern, und den daher entstehenden heilsamen Würkungen auf die Gemüther so zu unterhalten, als wenn wir die Verstorbenen bisweilen würklich noch unter uns sähen. Ich habe im Artikel Opera (*) ein Beyspiehl angeführet, woraus zu sehen ist, daß ein Portrait beynahe eben so starken Eindruk auf den Menschen machen kann, als die Person selbst. Und aus einer neuern Anekdote, kann man sehen, was für wichtige Würkungen bisweilen ein Portrait haben kann. Man erzählt nämlich, daß das Portrait von dem nachherigen König Heinrich dem III in Frankreich, das Monlüc Bischof von Valence in Pohlen ausgetheilt hat, viel beygetragen habe, diesem Prinzen die Polnische Crone zu verschaffen, da es den Pohlen den Verdacht, als ob er Urheber der verfluchten St. Bartholomäus Mordnacht gewesen, völlig benommen haben soll.

(*) S. 850.

Darum verdienet dieser Zweyg der Kunst so gut, als irgend ein anderer mit Eyfer befördert zu werden, und der Portraitmahler behauptet einen ansehnlichen Rang unter den nüzlichen Künstlern. Nicht blos die Wichtigkeit seiner Arbeit, sondern auch die zu diesem Fache erforderlichen Talente berechtigen ihn Anspruch darauf zu machen. Es müssen mancherley und große Talente zusammentreffen, um einen Portraitmahler wie Titian und Van Dyk waren, zu bilden. Was irgend die Kunst zur Täuschung des Auges vermag, muß der Portraitmahler besizen. Aber das, was eigentlich zur Kunst gehöret, und gelernet werden kann, ist das Wenigste. Vorzüglich muß er das scharfe Aug des Geistes haben, die Seele ganz in dem Körper zu sehen. Die Physionomie gründet sich auf so mancherley kaum merkliche Züge, daß ein jede Kleinigkeit empfindendes Aug, und eine auch die geringsten Eindrüke richtig fassende und beurtheilende Vorstellungskraft dazu gehöret, sie richtig zu fassen, und überhaupt eine höchst empfindsame Seele, sie zu verstehen. Der Portraitmahler, wenn er ein Meister in seiner Kunst seyn will,

will, muß Dinge, die andere Menschen kaum dunkel fühlen, wenigstens in einem ziemlichen Grade der Klarheit sich vorstellen; da er sie im Gemählde nachahmen muß, kein Mensch aber das nachahmen kann, was er sich nicht klar vorstellt. Das Feuer oder die sanfte Zärtlichkeit des Auges; das Leben, welches man auch ohne Bewegung, und ohne das Gefühl der Wärme empfindet; der Scharfsinn oder die Trägheit des Geistes; Sanftmuth, oder Rohigkeit der Seele — Wer kann uns sagen, wie sich dieses alles auf dem Gesichte zeige? Der Portraitmahler muß es bestimmt erkennen; denn er bringt es in das Bild, und gewiß nicht von ungefehr.

Wer nur diesem nachzudenken vermag, wird begreifen, daß hiezu eben so viel seltene Gaben des Genies erfodert werden, als zu irgend einer andern Kunst, um darin groß zu werden. Ich habe mehr als einmal bemerkt, daß verschiedene Personen, die sich von unserm Graf, der vorzüglich die Gabe hat, die ganze Physionomie in der Wahrheit der Natur darzustellen, haben mahlen lassen, die scharfen und empfindungsvollen Blike, die er auf sie wirft, kaum vertragen können; weil jeder bis in das Innere der Seele zu dringen scheinet.

Wenn kann man von einem Portrait sagen, es sey vollkommen? Ich getraue mir nicht diese Frage mit völliger Deutlichkeit oder Gewißheit zu beantworten. Aber einige der hiezu nöthigen Eigenschaften eines solchen Gemähldes will ich suchen anzuzeigen.

Das erste ist, daß die wahren Gesichtszüge der Personen, so wie sie in der Natur vorhanden sind, auf das Richtigste und Vollkommenste, mit Uebergehung des Zufälligen, das jeden Augenblik anders ist, vermittelst richtiger Zeichnung dargestellt werden. Es geschieht ofte, daß ein Mensch einige Minuten lang Züge in seinem Gesichte zeiget, die dem Charakter seiner Physionomie überhaupt beynahe entgegen sind, wenigstens ihm etwas fremdes und ungewöhnliches einprägen. Dergleichen muß der Portraitmahler übergehen. Er muß beurtheilen können, was jeder Physionomie natürlich, und so zu sagen, innwohnend, und was vorübergehend, und etwas gezwungen ist. Nur jenes muß er ins Portrait bringen. Denn muß die Kopfstellung, und überhaupt die Haltung des ganzen Körpers mit dem Charakter, den das Gesichte zeiget, übereinstimmen. Jeder aufmerksame Beobachter weiß, wie richtig das Gemüth des Menschen sich in der Haltung des Kopfs, in der ganzen Stellung, und Gebehrdung des Körpers, zeiget. Dieses muß nothwendig mit der Physionomie übereinstimmen, und es würde höchst anstößig seyn, einem sanften und bescheidenen Gesicht, eine freche Kopfstellung zu geben.

In Ansehung des Colorits, hat der Portraitmahler nicht nur die allen Mahlern gemeinen Regeln der guten Farbengebung, Haltung und Harmonie gemein, wovon hier nicht besonders zu sprechen ist; sondern er muß den Ton der Farbe, und das besondere persönliche Colorit seines Urbildes richtig zu treffen wissen, und ein Licht suchen, das sich dazu schiket. Einige Gesichter wollen in einen etwas hellen, andre in einem mehr gedämpften Lichte gesezen seyn; einigen thun etwas stärkere, andern kaum merkliche Schatten, gut. Dieses alles muß der Mahler zu empfinden im Stande seyn. Ueberhaupt muß das Licht so gewählt seyn, daß das Gesicht sein eigentlicher Mittelpunkt ist, und die Stelle des Gemähldes wird, auf die das Aug immer zurük geführt wird. Das Außerordentliche in dem Lichte, so wie Rembrand es ofte gewählt hat, wollten wir, wenig außerordentliche Fälle ausgenommen, nicht rathen. Darin muß man mehr Van Dyks Art studiren, und nachahmen.

Vornehmlich muß der Portraitmahler sich davor hüten, daß zwey gleich helle, oder gleich dunkele Massen im Portrait erscheinen. Die vollkommenste Einheit der Masse thut da die beste Würkung, und schaft die von Kennern so sehr gepriesene Ruhe des Auges, die hier nöthiger, als irgendwo ist; damit man sich der ruhigen Betrachtung der Gesichtsbildung ganz überlasse.

Daß weder in der Kleidung, noch in den Nebensachen irgend etwas soll angebracht werden, wodurch das Aug vorzüglich könnte gereizt werden, versteht sich von selbst. Gegen das Gesichte muß im Portrait gar nichts aufkommen, dieses ist das Einzige, das die Aufmerksamkeit an sich ziehen muß. Hat der Mahler etwas von zufälligen Zierrathen anzubringen, so muß er mit dem Geschmak der schlauesten Buhlerin, es da anbringen, wo es den Charakter des Ganzen erhöhet. Je mehr er verhindern kann, daß das Aug weder auf einen andern Theil der Figur, noch gar auf den hindern Grund ausschweife, und sich dort verweile, je besser wird sein Portrait seyn. Die französischen Mahler, die insgemein

sehr viel Geschiklichkeit in natürlicher Darstellung der Gewänder haben, thun doch eben dadurch, daß sie dieselben entweder zu hell halten, oder einen kühnen mahlerischen Wurf darin suchen, den Portraiten Schaden. Ich gestehe, daß ich kaum ein Portrait von dem mit Recht berühmten Rigaud gesehen, wo mir nicht seine Bekleidung, so schön sie in andern Absichten seyn mag, anstößig gewesen. Man ist gezwungen ihr einen beträchtlichen Theil der Aufmerksamkeit zu wiedmen.

Man empfiehlt dem Mahler, und die meisten lassen es sich nur allzusehr angelegen seyn, den Personen in Zeichnung und Farbe etwas zu schmeicheln, das ist, beydes etwas zu verschönern. Wenn man damit sagen will, daß gewisse zum Charakter der Physionomie wenig beytragende, dabey eben nicht angenehme Kleinigkeiten, sollen übergangen werden, so mag der Mahler dem Rath immer folgen. Er kann so gar in den Verhältnissen der Theile bisweilen etwas verbessern, einige Theile näher an einander, andere etwas aus einander bringen; wenn nur dadurch der wahre Geist der Physionomie, worauf hier alles ankommt, nicht verlezt wird.

Das Colorit muß überhaupt den Ton und die Farbe der Natur haben, streng, oder lieblich, einfärbig oder mannigfaltig seyn, wie es sich im Urbild zeiget. Dieses hindert aber den Mahler nicht kleine Fehler desselben zu verbessern, und Harmonie zu beobachten, wo sie in der Natur etwas vernachläßiget worden ist. Etwas muß das Helle immer übertrieben seyn. Denn die Zeit stimmt insgemein die hellen Farben etwas herunter, und denn hängen auch die Portraite meistentheils so, daß kein Ueberfluß von Licht darauf fällt.

Der Holländer Ten=Kate giebt (*) den Rath, die Person etwas entfernt sizen zu lassen, damit verschiedene Kleinigkeiten in Zeichnung und Farbe, die nicht zur schönen Natur gehören, dem Auge des Mahlers entgehen. Der Rath könnte gut seyn, wenn nicht eben so viel zum Schönen gehörige Kleinigkeiten dadurch ebenfalls unsichtbar würden: die nicht zum Schönen gehörigen Kleinigkeiten, in deren genauer Darstellung ein Denner und Seybold ein großes Verdienst suchten, kann ohnedem ein Mahler von Geschmak leicht vermeiden.

(*) In der [Vo]rrede [zu]r Ueber[setz]ung des [Ri]chard[so]ns.

Man hat oft eine nicht unwichtige Frage über die Portraitmahlerey aufgeworfen, ob man die Personen in Handlung, oder in Ruhe mahlen soll. Gar viel Liebhaber rathen zum ersten, und schäzen die so genannten historischen Portraite am meisten. Allein es läßt sich dagegen dieser erhebliche Einwurf machen, daß die Ruhe das Ganze des Charakters allemal besser sehen läßt. Denn bey der auch nur einigermaaßen wichtigen Handlung, herrscht natürlicher Weise eine nur vorübergehende Gemüthslage über die ganze Physionomie; und man hat alsdenn nur das Portrait der Person in diesen Umständen. Vielleicht war es eine Folge dieser Betrachtung, daß die Alten in ihren Statuen die Personen meistentheils in ruhigen Stellungen bildeten. Es kann freylich Fälle geben, wo der wahre Charakter einer Person während einer gewissen Handlung, sich im besten Lichte zeiget: ist dieses, so wähle man in einem solchen Fall eine historische Stellung.

In Ansehung der Kleidung ist der Geschmak sehr verschieden. Mich dünkt es sey das beste, daß man sich nach dem Ueblichen richte, und jeden so mahle, wie man ihn zu sehen gewohnt ist. So gern ich ein wahres Portrait von Cicero haben möchte, so würde dieser Römer in einer griechischen, oder persischen, oder gar in einer neuen Kleidung mir wenig Vergnügen machen; so wenig als ich den Sokrates in der römischen Toga haben mochte. Da nun in künftigen Zeiten mancher, in Absicht auf uns eben so denken wird, so scheinet es, man sollte kein Portrait anders bekleiden, als wie die Person sich zu kleiden gewohnt ist.

Poßirlich.

(Schöne Künste.)

Es kommt mir vor, als wenn die meisten Menschen zwischen würklichen Possen und dem Poßirlichen einen Unterschied machten, und unter dem leztern Namen ein gewisses niedrig Lächerliches verstehen, dessen Gebrauch nicht ganz aus den schönen Künsten zu verbannen ist, da die Possen darin durchaus nirgend zu dulden sind. Diese sind Bestrebungen der niedrigsten Narren, denen es an allem Wiz und an aller Urtheilskraft fehlet, durch übertriebene Ungereimtheiten lachen zu machen. Wenn aber niedrige Menschen, deren ganzer Gesichtskreis nicht über das hinausreicht, was die unterste Classe der Menschen sieht und weiß, in ihrer Einfalt, es sey aus Laune, oder aus Unwissenheit, lächerliche Dinge thun, oder sprechen, die ihnen natürlich sind, so möchte dieses ungefehr so etwas seyn,

das man poßirlich nennt. Dieses Poßirliche auch von wizigen Köpfen zur rechten Zeit nachgeahmt, wär also das, was in den schönen Künsten zu brauchen seyn möchte. Ein poßirlicher Kerl war unstreitig Sancho Panßa, und ich denke, es werde kein Mensch vom Geschmak sich scheuhen zu gestehen, daß dieser trefliche irrende Stallmeister ihm beynahe so viel Vergnügen gemacht habe, als sein Herr selbst.

Wir können zum Poßirlichen auch die Carricaturen, und was ihnen ähnlich ist, rechnen; wo natürliche ins seltsame fallende Fehler auf eine geistreiche Art etwas weiter getrieben, und in ein helleres Licht gesezt werden.

Man kann von dem Poßirlichen einen doppelten Gebrauch machen; denn es dienet entweder blos zur Belustigung, oder zur Verspottung gewisser ernsthafter Narrheiten. Die es zur erstern Absicht brauchen wollen, haben doch dabey zu bedenken, daß das, was man eigentlich Belustigung und Ergözlichkeit nennt, von verständigen Menschen nie als ein Hauptgeschäft, oder eine Hauptangelegenheit, betrieben werde. Sie ist als eine Erfrischung des Gemüths, das durch wichtigere Geschäfte ermüdet, oder zu einer allzu ernsthaften Stimmung gekommen, anzusehen. Und diejenigen, die gern einen Hauptstoff daraus machen möchten, den die Künstler vorzüglich zu bearbeiten haben, würden die Sach eben so übertreiben, als die, welche die Lustbarkeiten, als eine Hauptangelegenheit des Lebens der Menschen ansehen. Nun ist wol keine verständige Nation, wo nicht die Art Menschen, die keine wichtigere Angelegenheit kennt, als ihr Leben in beständiger Lustbarkeit zuzubringen, ihres Rangs und Reichthums ungeachtet, als eine Classe sehr wenig bedeutender Menschen angesehen wird. Darum müssen wir auch, da der Fall ganz ähnlich ist, eben dieses Urtheil von der Classe der Künstler fällen, die das blos belustigende Poßirliche zu einem Hauptstoff der schönen Künste machen.

Es gehört freylich sehr viel Originalgenie, und Scharfsinn dazu, im Poßirlichen so glüklich zu seyn, als Plautus, Cervantes in dem Don Quichotte, Buttler in seinem Hudibras, oder Hogarth in seinen Zeichnungen. Aber man muß immer bedenken, daß die schönen Künste noch eine höhere Bestimmung haben, als nur den Originalgeistern lustiger und wiziger Art Gelegenheit sich zu zeigen, an die Hand zu geben. Die Kunst ist nicht des Künstlers, sondern dieser ist der Kunst halber da.

Wichtig kann der Gebrauch des Poßirlichen dadurch werden, daß es zur Verspottung gewisser wichtiger Narrheiten, politischer, sittlicher oder religiöser Schwermereyen, die unter den Menschen große Verwüstung anrichten könnten, mit viel Nachdruk kann gebraucht werden. Einem Menschen, der nur noch etwas von Ehrliebe hat, kann nichts empfindlicher seyn, als in einem poßirlichen Lichte zu erscheinen; weil es gerade die verächtlichste Seite ist, in der sich ein Mensch zeigen kann. Mancher scheuhet sich viel weniger davor, daß er für lasterhaft, als daß er für poßirlich gehalten werde. Ein Künstler, der sich diese Gesinnungen der Menschen zu bedienen weiß, kann dadurch viel ausrichten, um sie im Zaum zu halten. Wir haben aber hiervon schon anderswo auch gesprochen. (*)

(*) S. Lächerlich, Parodie, Spott.

Postament.

(Baukunst.)

Wird auch Basement geschrieben. Eine regelmäßig verziehrte Erhöhung, auf welche Statuen, Vasen oder andre Werke der Bildhauer gesezt werden. Das Postament ist für dergleichen Werke, was der Säulenstuhl für die Säulen ist. Man macht sie sowol viereckicht, als rund, auch wol gar oval. Allemal aber bestehen sie aus drey Haupttheilen, dem Fuß, dem eigentlichen Körper des Postaments, der auf dem Fuße steht, und dem Kranz, der gleichsam den Kopf ausmacht. Fuß und Kranz bestehen aus mehr oder weniger Gliedern, nachdem man dem Postament mehr oder weniger Zierlichkeit geben will. Der Haupttheil hat ofte die Figur eines Würfels, und wird alsdenn auch mit diesem Namen genennt: meistentheils aber übertrift seine Höhe die Dike. Ofte werden an den Postamenten der Statuen die vier Seiten des Würfels, oder Stammes, mit historischem, oder allegorischem Schnizwerk verziehret. Die runden Postamente findet man ofte mit aufgeschlagenen Vorhängen, einer sehr unbedeutenden Zierath. Der gute Geschmak scheinet für das Postament Einfalt, als eine Haupteigenschaft zu fodern, damit nicht das Aug von der Hauptsache, dem darauf stehenden Bild abgezogen, und durch die Menge der Dinge zerstreut werde. Doch kann es bey Statuen dienlich seyn, da historische, oder allegorische Vorstellungen in flachem Schnizwerk, an dem Würfel des Postaments, deren Deutung auf die Statue geht, sehr wol angebracht sind.

Pracht.

(Schöne Künste.)

Man lobt gewisse Werke der schönen Künste, wegen der sich darin zeigenden Pracht. Deswegen scheinet das Prächtige eine ästhetische Eigenschaft gewisser Werke zu seyn, und wir wollen versuchen, den Begriff und den Werth desselben hier zu bestimmen. Ursprünglich bedeutet das Wort ein starkes Geräusch; deswegen man in dem eigentlichsten Sinn dem Donner einer sehr stark besezten und feyerlichen Musik, Pracht zuschreiben würde. Hernach hat man es auch auf sichtbare und andere Gegenstände, die sich mit Größe und Reichthum ankündigen, angewendet; daher man einen Garten, ein Gebäude, Aussichten auf Landschaften, Verziehrungen, prächtig nennt, wenn das Mannigfaltige darin groß, reich, und die Vorstellungskraft stark rührend ist. Es scheinet also, daß man izt überhaupt durch Pracht mannigfaltigen Reichthum mit Größe verstehe, in so fern sie in einem einzigen Gegenstand vereiniget sind; eine Mannigfaltigkeit solcher Dinge, die die Sinnen, oder die Einbildungskraft durch ihre Größe stark einnehmen.

Wahre Größe mit mannigfaltigem Reichthum verbunden, findet man nirgend mehr, als in der leblosen Natur, in den erstaunlichen Aussichten der Länder, wo hohe und große Gebürge sind. Daher nennt auch jedermann diese Aussichten vorzüglich prächtig. So nennt man auch den Himmel, wenn die untergehende Sonne verschiedene große Partheien von Wolken mit hellen und mannigfaltigen Farben bemahlt. Gegenstände des Gesichts sind überhaupt durch die Menge großer Formen, und großer Massen, darin aber Mannigfaltigkeit herrscht, prächtig. Gemählde sind es, wenn sie aus großen, mit kleinern untermengten Gruppen, und eben solchen Massen von Hellem und Dunkelen bestehen, die dabey dem Aug einen Reichthum von Farben darbiethen. Ein Gebäude fällt von außen mit Pracht in das Aug, wenn nicht nur das Ganze in Höhe und Weite die gewöhnlichen Maaße überschreitet; sondern zugleich eine Menge großer Haupttheile ins Auge fällt. Denn es scheinet, daß zu einer solchen Pracht etwas mehr, als die stille, einfache Größe solcher Massen, wie die ägyptischen Pyramiden sind, erfodert werde.

In der Musik scheinet die Pracht, sowol bey geschwinder, als bey langsamer Bewegung statt zu haben; aber ein gerader Takt von $\frac{4}{4}$ oder $\frac{2}{2}$ scheinet dazu am schiklichsten, und kleinere Schritte des Taktes scheinen der Pracht entgegen. Dabey müssen die Stimmen sehr stark besezt seyn, und besonders die Bäße sich gut ausnehmen. Die Glieder der Melodie, die Ein- und Abschnitte müssen eine gewisse Größe haben, und die Harmonie muß nicht zu schnell abwechselnd seyn.

In den Künsten der Rede scheinet eine Pracht statt zu haben, die nicht blos aus der Größe und dem Reichthum des Inhalts entsteht, sondern auch von der Schreibart, oder der Art, die Sachen vorzutragen, herkommt. Prächtige Gegenstände können gemein und armseelig beschrieben werden. Die Pracht hat immer etwas feyerlich veranstaltetes, und es scheinet, daß ohne einen wol periodirten und volltönenden Vortrag, einen hohen Ton, vergrößernde Worte, keine Rede prächtig seyn könne. Vornehmlich aber trägt die Feyerlichkeit des Tones, und der Gebrauch solcher Verbindungs- und Beziehungswörter, wodurch die Aufmerksamkeit immer aufs neue gereizt wird, das meiste zur Pracht bey. Also, sagt er — **Izt erhebt er sich** — **Nun beginnt das Getümmel** — u. d. gl.

Außerdem bekommt die Rede Pracht, wenn die Hauptgegenstände, von denen die Größe herrühret, erst jeder besonders mit einigem Gepränge vors Gesicht gebracht worden, ehe man uns die vereinigte Würkung davon sehen läßt. So ist Homers Erzählung von dem Streit des Diomedes gegen die Söhne des Dares im Anfange des V Buchs der Ilias. Ein gemeiner Erzähler würde ohngefehr so angefangen haben. „Darauf trat Diomedes voll Muth und mit glänzenden Waffen gegen die Söhne des Dares heraus; sie auf Wagen, er zu Fuße" u. s. f. Aber der Dichter, um die Erzählung prächtig zu machen, und uns Zeit zu lassen, die Helden, ehe der Streit angeht, recht ins Gesicht zu fassen, und uns in große Erwartung zu sezen, beschreibet erst umständlich und mit merklicher Veranstaltung den Diomedes. „Aber dem Diomedes, des Tydeus Sohn gab izt Pallas Athene Kühnheit und Muth, u. s. w." Nachdem wir diesen Helden wol ins Auge gefaßt haben und seinethalber in große Erwartung gesezt worden, läßt er nun seine Gegner ebenfalls feyerlich auftreten. „Aber unter den Trojanern war ein gewisser Dares — Dieser hatte zwey Söhne u. s. w."

Von dieser Pracht in dem Vortrag ist die, welche in der Materie selbst liegt, verschieden. Der Inhalt der Rede bekommt seine Pracht von der Größe und dem Reichthum der Dinge, die man uns vorstellt, und darin übertreffen die redenden Künste die übrigen alle. Welcher Mahler würde sich unterstehen, in einem Gemählde auch nur von weitem die unendliche Pracht der großen und reichen Scenen in der Meßiade nachzuahmen? Denn alles Große, das der Verstand und die Einbildungskraft nur fassen mögen, kann durch die Rede in ein Gemählde vereiniget werden.

Die unmittelbareste Würkung der Pracht ist Ehrfurcht, Bewundrung und Erstaunen. Die schönen Künste bedienen sich ihrer mit großem Vortheil, um die Gemüther der Menschen mit diesen Empfindungen zu erfüllen. Bey wichtigen, politischen und gottesdienstlichen Feyerlichkeiten, ist die Pracht nothwendig; weil es wichtig ist, daß das Volk nie ohne Ehrfurcht und Vergnügen an die Gegenstände gedenke, wodurch jene Feyerlichkeiten veranlasset werden. Da aber der Eindruk, den die Pracht bewürket, wenig überlegendes hat; so ist es freylich mit der bloßen Pracht nicht allemal gethan. Pracht in den Worten, ohne wahre Größe des Inhalts, ist was Horaz fumum ex fulgore nennt. Wenn man bey feyerlichen Anläßen gewisse bestimmte und zu besondern Endzwek abziehlende Vorstellungen zu erweken sucht; so muß man mit der Pracht dasjenige zu verbinden wissen, was diese besondere Vorstellungen mit gehöriger Klarheit zu erweken vermögend ist. Man ließt in der Geschichte der mosaischen Gesezgebung, daß durch Donner und Bliz das Volk zu Anhörung des Gesezes vorbereitet worden. So muß die Pracht die Gemüther zu den wichtigen Vorstellungen, die man bey gewissen Gelegenheiten erweken will, vorbereiten.

Pracht ohne wahre Größe, ist bloßes Gepräng, das so gar ins Lächerliche fallen kann. Auch die Pracht, die man bey mittelmäßiger Größe durch überhäuften Reichthum gleichsam erzwingen will, thut nur schlechte Würkung. In Venedig sieht man eine Kirche, die den Namen Sta. Maria Zobenigo hat, wo an der Aussenseite alles entweder Säule, oder Bilderblinde mit Statuen, oder Felder mit Schnizwerk ist. Dies ist ein erzwungener Reichthum, der blos ermüdet, und nie die Würkung der wahren Pracht haben kann.

Preludiren. Preludium.
(Musik.)

Die Organisten pflegen in den Kirchen, ehe der Gesang angeht, auf der Orgel zu spiehlen, um dadurch die Versammlung zur Anhörung des Gesanges vorzubereiten. Dieses vorläufige Spiehl der Orgel wird Preludiren, das, was man dabey spiehlt, Präludium genannt. So geschieht es bisweilen auch bey Concerten, daß der, welcher auf dem Clavicembal die Hauptbegleitung führet, vorher auf seinem Instrument preludirt. Da mir über diese Materie ein Aufsaz von einem sehr geschikten Virtuosen zugestellt worden, so will ich denselben hier ganz einrüken.

„Das Preludiren ist hauptsächlich nur in der Kirche gebräuchlich, und geschieht auf der Orgel, entweder vor einer Kirchenmusik, oder vor einem Choral, den die Gemeinde singt. Im leztern Falle liegt dem Organisten ob, die Melodie des Chorals der Gemeinde vorzuspielen. Hat der Organist nun Zeit und Geschiklichkeit, so fängt er mit einem Vorspiel an, worin in einem der Kirche anständigen Vortrage der Sinn des Liedes ausgedrükt, und die Gemeinde zu der Gemüthsfassung vorbereitet wird, worein das Lied sie sezen soll; dann hebt er auf einem andern Clavier mit einem durchdringenden Anzug, die Melodie des Liedes mit langen Noten an, und begleitet dieselbe mit Säzen aus dem Vorspiel. Dieses erfodert nun große Einsichten und Fertigkeit in die Versezungen der Contrapunkte, ohne welches der Organist die Verbindung seines Vorspiels mit der Melodie des Liedes nicht bewerkstelligen kann; denn er wird entweder daraus zwey verschiedene Stücke machen, oder abgedroschene Säze hören lassen, die sich zu jedem Vorspiele, und zu jedem Chorale schiken, welches unangenehm ist.

„Man preludirt aber nicht allezeit auf diese Art, ob sie gleich die gewöhnlichste, und die schiklichste ist, den Ausdruk zu befördern, worauf aber von den Organisten selten gesehen wird. Alle mögliche Künsteleyen, die über einen Choral zu machen sind, (nachdem man ihn bald oben, bald unten, bald in der Mitte, bald im Canon, per augmentationem oder diminutionem oder alla stretta, wo alle Verse der ganzen Strophe sich zu gleicher Zeit hören lassen, u. s. w. durchführt) können zu Preludien dienen, wenn der Organist die Geschiklichkeit dazu hat, oder wenn er sie auch vorher aufgesezet, und aus-

wendig gelernet hat. So hat Joh. Seb. Bach den Choral: Vom Himmel hoch da komm ich her rc. mit canonischen Veränderungen herausgegeben, denen an Kunst schweerlich etwas gleich kömmt, und kommen wird, die alle zu Preludien geschikt sind, aber dem Ohre wegen des großen Zwanges, den diese Gattung von Composition verursacht, nicht sonderlich schmeicheln, ja ihm nicht einmal faßlich sind.

„Die Preludien vor Kirchenmusiken dienen auch dazu, daß die Instrumentisten Gelegenheit haben, ihre Instrumente zu stimmen: daher muß der Organist, wenn die Orgel im Cammerton gestimmt ist, sich so lange in D dur aufhalten, bis alle Instrumente gestimmt sind, weil diese Tonart dazu am geschiktesten ist, und dann durch wolgewählte Modulationen in die Tonart übergehen, worin die Kirchenmusik anfängt. Das Geräusch der Instrumente bey solchen Preludien ist Schuld daran, daß hier nicht wohl auf den Ausdruk gehalten werden kann.

„Auf dem Flügel vor Musiken zu preludiren, ist nicht allenthalben im Gebrauch. Eine Folge von arpeggirten Accorden ist diesem Instrument am natürlichsten.

„Unangenehm ist es, wenn vor einer aufzuführenden Musik jeder auf seinem Instrument preludirt, oder sich in Passagen übt. Wer in einem Lande ist, wo diese üble Gewohnheit eingerissen ist, muß sich das Vergnügen, das ihn die Anhörung einer guten Musik gewähren soll, durch tausend Marter erkaufen. Daraus entsteht auch noch das Böse, daß Niemand sein Instrument rein stimmen kann, weil keiner vor dem andern zu hören im Stande ist. Das allerübelste dabey ist, daß es gewisse Musiken giebt, wo auch das fürtreflichste Preludium den Ausdruk, der in dem Anfange der Musik liegt, vertilgen kann.
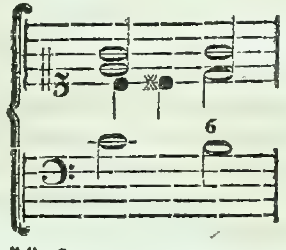
„Es giebt eine Menge Stüke, die den Namen Preludium führen, auf denen gemeiniglich eine Fuge folgt, die aber keinen bestimmten Charakter haben, und selten zu Vorspielen geschikt sind. Oft sind es ganz strenge, oft freyere Fugen, oft sind sie von einer taktlosen Phantasie nur durch den Takt unterschieden, oft auch ist es ein bloßer Saz von 6 oder 8 Noten, der beständig entweder in der geraden oder Gegenbewegung gehöret wird, und womit auf eine künstliche Art moduliret wird rc. Die besten Preludien sind ohnstreitig die von J. S. Bach, der deren eine Menge in allen Arten gemacht hat.„

Presto.
(Musik)

Dieses italiänische Wort, wird den Tonstüken vorgesezt, die eine sehr schnelle Bewegung haben; der höchste Grad des Schnellen aber wird durch Prestissimo angedeutet. Weil in dem Presto ganze Taktnoten sehr geschwind auf einander folgen, so versteht es sich von selbst, daß diese Bewegung nicht so kleine Takttheile verträgt, als die langsamen Bewegungen; theils weil es nicht möglich wäre, sie mit der ihnen zukommenden Geschwindigkeit zu singen, oder zu spiehlen, theils weil sie in der äußersten Schnelligkeit, in der sie vorbey gehen, keinen Eindruk machen könnten.

Prime.
(Musik.)

Dieses Wort wird wie der Name eines Intervalls gebraucht, und zeiget in der stufenweis auf oder absteigenden Reyhe von Intervallen den ersten, oder lezten Ton, der die Octave des eigentlichen Grundtones ist, an. Es geschieht aber blos um das Unschikliche der Benennung zu vermeiden, daß diese Octave bisweilen Prime genennt wird. Denn da die auf diese Octave stufenweis folgenden Töne die Secunde, Terz, Quart, und selten, wie sie eigentlich es sind, None, Decime, Undecime genennt werden; so bekommt auch die Octave den Namen Prime, damit man nicht zu dem unschiklichen Ausdruk, die Octave gehe durch die Secunde in die Terz, oder die Terz trete durch die Secunde in die Octave, genöthiget werde; da es sich schiket in diesen Redensarten das Wort Prime, anstatt Octave, zu brauchen. Sie kommt bisweilen um einen halben Ton erhöhet vor, und wird alsdenn die übermäßige Prime genennt. Nicht als ob dieses ein in der Harmonie gebräuchliches Intervall sey; denn es kommt in keinem Accord vor; sondern diese Erhöhung geschieht blos im Durchgang, um bey gewissen Fällen die Modulation zu begleiten:



Profil.
(Zeichnende Künste.)

Dieses Wort wird sowol in der Mahlerey, als in der Baukunst gebraucht. Wer einen Menschen nur von der rechten oder linken Seite so sieht, daß dessen andere Seite ganz von der dem Auge entgegenstehenden bedekt wird; der sieht den Umriß desselben nach des Mahlers Ausdruk, im Profil, und diese Art der Ansicht ist der geraden entgegengesezt, da man eine Person von Vorne so ansieht, das die rechte und linke Seite des Körpers gleich vollständig in das Aug fallen.

Hieraus versteht man auch den Ausdruk, halb- und dreyviertel-Profil; jener bedeutet die Ansicht, da man von der hintern Hälfte des Körpers noch etwa die Hälfte, diese wenn man noch etwa ein Viertel davon sähe.

In der Baukunst bedeutet das Wort eine Zeichnung nach dem Durchschnitt (*); es sey, daß sie von einem ganzen Gebäude, oder nur von einzelen Theilen, von Säulen, Pfeilern, oder einer ganzen Mauer gemacht werde. Das Profil zeiget demnach die ganze Dike eines stehenden Theiles an, und die Ausladungen aller hervorstehenden Theile. In so fern also die Zeichnung nur den äußersten Seitenumriß eines stehenden Körpers anzeiget, ohne etwas von seinen zwischen diesen liegenden Theilen anzuzeigen, wird sie ein Profil genennt. Wenn z. B. in den Figuren der Artikel: attischer Säulenfuß, und Gebälke blos die Umrisse blieben, alle Queerstriche aber ausgelöscht würden, so würden diese Zeichnungen die Profile des attischen Säulenfußes, und eines jonischen Gebälks vorstellen.

(*) S. Durchschnitt.

Die Profile der Säulen, und aller mit Gliedern verziehrten Theile, zeigen am deutlichsten die Höhen und Ausladungen der Glieder, und deren Verhältnisse unter einander an. Ein beträchtlicher Theil der Schönheit der Verziehrungen hängt unstreitig davon ab, daß die Profile gut ins Aug fallen, und an den Profilen der Gesimse und ganzer Gebälke kann man gar bald wahrnehmen, ob ein Baumeister ein empfindsames Aug für gute Verhältnisse habe, oder nicht. (*) Es ist daher angehenden Baumeistern sehr zu rathen, daß sie sich in aufmerksamer Betrachtung der Profile der berühmtesten Meister sehr fleißig üben, auch andere von schlechten Baumeistern dagegen halten, um ihr Aug an die besten Verhältnisse zu gewöhnen.

(*) S. Glieder.

Prologus.
(Dramatische Dichtkunst.)

Eine Art Vorrede, die vor der Comödie an die Zuschauer gehalten wird. Plautus und Terenz haben sie vor ihren Comödien. Jener läßt insgemein etwas über dem Inhalt und die Beschaffenheit des Stüks sagen, und seine Prologen sind durchgehends sehr lustig. Bisweilen aber fallen sie stark ins Possenhafte. Terenz ist meist ernsthaft und vertheidiget sich, oder sein Stük in dem Prologus. Aristophanes hat gar keine Prologen. Auch vor den Trauerspiehlen der Alten finden wir keine eigentlichen Prologen. Aristoteles aber spricht von dem Prologus des Trauerspiehls, als von einem wesentlichen Theil desselben, aber er versteht etwas ganz anderes darunter, als die Prologen der lateinischen Comödie sind. Euripides hat zwar seinen Trauerspiehlen keine förmliche Prologen vorhergehen lassen, öfters aber vertritt die erste Scene die Stelle eines Prologus, darin etwas von dem Inhalt des Trauerspiehls dem Zuhörer zur Nachricht gesagt wird. Und da diese Auftritte eigentlich schon zur Handlung selbst gehören, so sind sie bisweilen etwas unnatürlich.

Auf der englischen Schaubühne ist es gewöhnlich, daß jedes Drama seinen besondern Prologus hat, den insgemein ein Freund des Verfassers macht, um die Zuschauer in gute Gesinnungen, für ihn, oder für sein Werk zu sezen. Auf der deutschen und französischen Bühne sind die Prologen unbekannt.

Prosa; Prosaisch.
(Redende Künste.)

Man nennt zwar jede Rede die weder ein bestimtes Sylbenmaaß, noch metrische Einschnitte hat, (*) Prosa; und dennoch scheinet es, daß der Charakter des prosaischen Vortrages nicht blos hievon abhange; weil man auch gewisse Verse prosaisch, und einen gewissen Vortrag, dem Sylbenmaaß und Metrum fehlen, poetisch nennt. Die prosaische Rede hat neben dem äußerlichen, oder mechanischen, das in dem Mangel des nach einer bestimten Regel abgemessenen Ganges besteht, noch einen innerlichen Charakter, der von dem Ton und der Wahl des Ausdruks herkommt. Es giebt Wortfügungen, Wendungen, einzele Wörter und Redensarten, die dem prosaischen Vortrag entgegen und dem Gedichte vorbehalten sind. Werden diese in der Rede, der das Sylbenmaaß und das Metrum fehlet, gebraucht;

(*) S. Sylbenmaaß; Metrisch.

braucht; so nennt man die Prosa poetisch; fehlen sie aber dem Vortrage in Versen, so werden diese prosaisch genennt.

Es ist bereits in andern Artikeln gezeiget worden (*) worin das Poetische der Sprach, in so fern es vom Sylbenmaaß unabhänglich ist, bestehe, und daraus läßt sich auch der innere Charakter der Prosa bestimmen. Doch ist dabey zu merken, daß einzele, hier und da etwa vorkommende poetische Redensarten und Wendungen die Prosa noch nicht poetisch, noch weniger prosaische Wendungen die Poesie prosaisch machen. Man braucht diese Ausdrüke von der Schreibart, oder der Art des Vortrages, darin der eine, oder der andere dieser Charaktere herrschend ist.

(*) S. Poetisch; Ton.

Die poetische Prosa, nämlich Gedichte, ohne Sylbenmaaß, sind ein Einfall der neueren Zeit; und es ist verschiedentlich darüber gestritten worden, ob irgend einem prosaischen Werk der Namen eines Gedichts mit Recht könne beygelegt werden. Jzt ist die Frage fast durchgehends entschieden, und niemand weigert sich unsern Geßner, dessen Werke fast durchgehends in Prosa geschrieben sind, unter die Dichter zu zählen. Freylich fehlet es dem schönsten prosaischen Gedichte noch an einer Vollkommenheit; und man empfindet den Mangel des Verses desto lebhafter, je schöner man das übrige findet.

Aber zwey Dinge sind, davor sich jeder in den redenden Künsten sorgfältig in Acht zu nehmen hat: vor dem prosaischen Ton in dem Gedicht und vor dem poetischen in der gemeinen Rede. Jenes ist dem Charakter des Gedichts so sehr entgegen, daß auch im prosaischen Gedichte selbst, der prosaische Ton ganz wiedrig wäre: dieses wiederspricht dem Charakter der gemeinen Rede eben so, wie wenn man bey der alltäglichen, blos nach der Nothdurft eingerichteten Kleidung irgend einen Theil derselben nach festlichem Schmuk einrichten wollte. Wie es abgeschmakte Pedanterie ist, wenn man in den Reden über Geschäfte des täglichen Lebens, oder des gemeinen Umganges ohne Noth Ausdrüke, Redensarten und einen Ton annihmt, die dem wissenschaftlichen gelehrten Vortrag eigen sind; so ist es auch eine ins Lächerliche fallende Ziererey, wenn man in der gemeinen Sprache der Unterredung poetische Blumen, oder etwas von dem feyerlichen Ton der Redner oder Romanenschreiber einmischt: ein Fehler, in den junge für die Sprache der Romane zu sehr eingenommene Personen des schönen Geschlechtes, nicht selten fallen. Dieses ist aber gerade der Fall junger Schriftsteller, die ihren prosaischen Vortrag hier und da mit poetischen Schönheiten ausschmüken. Höchst anstößig ist dieses vornehmlich in dem Dialog der dramatischen Werke, der dadurch seine ganze Natur verliehret.

Ich halte es für wichtig genug bey dieser Gelegenheit unsre Kunstrichter auf diese Fehler, die nicht selten begangen werden, besonders aufmerksam zu machen, damit sie sich ihrem Einreißen mit Fleiß entgegen setzen. (*) Es ist für die Dichtkunst sehr wichtig, daß sie eine ihr allein zukommende Sprache behalte. Denn gar ofte hat sie kein anderes Mittel sich über die gemeine Prose zu erheben und die Aufmerksamkeit der Leser in der gehörigen Spannung zu erhalten, als eben den ihr eigenen Ton im Vortrage; und ofte blos den Gebrauch gewisser Worte, die eben deßwegen, weil sie in der gemeinen Sprach unerhört sind, einen poetischen Charakter haben. Sollten diese Mittel auch in dem sonst unpoetischen Vortrag gewöhnlich werden, so würde der Dichter sich bey manchen Gelegenheiten gar nicht mehr über den gemeinen Vortrag erheben können.

(*) Man sehe einige gute Erinnerungen hierüber in der Neuen Bibl. der schönen Wissensch. im St. des X Bandes, auf der 108. Seite.

Es ist freylich nicht möglich die Gränzen, wo sich das Prosaische des Vortrages von dem Poetischen scheidet, durchaus mit Genauigkeit zu zeichnen. Wer aber ein etwas geübtes Gefühl hat, der empfindet es bald, wenn sie von der einen oder der andern Seite überschritten werden. Wenn also die Kunstrichter dergleichen Ausschweifungen über die Gränzen gehörig rügen, so gewöhnen sich die Schriftsteller, die sich derselben schuldig gemacht haben, zum sorgfältigern Nachdenken, wodurch ihr Gefühl hinlänglich geschärft wird, um solche Fehler künftig zu vermeiden.

Verschiedene Kunstrichter haben angemerkt, daß es schweerer sey in einer durchgehends reinen und den Charakter ihrer Art überall behauptenden Prosa, als in einer durchaus guten poetischen Sprache zu schreiben. Dieses scheinet dadurch bestätiget zu werden, daß bey mehreren Völkern, so wie bey den Griechen, die Sprache der Dichtkunst weit früher eine gewisse Vollkommenheit erreicht hat, als die Prosa. Der Grund hievon liegt ohne Zweifel darin, daß die eine ein Werk der schnellwürkenden Einbildungskraft, die andere aber ein Werk des Verstandes ist, dessen Würkungen langsamer und be-

dächtlicher sind. Es ist eben der Fall, der zwischen den schönen Künsten und den Wissenschaften den sehr merklichen Unterschied hervorbringt, daß jene ofte sehr schnell, diese durch ein ungemein langsames Wachsthum zur Vollkommenheit empor steigen.

Prosodie.

(Dichtkunst)

Unter diesem Worte versteht man gegenwärtig den Theil der grammatischen Kenntniß einer Sprach, der die Länge und Kürze der Sylben und die Beschaffenheit der daraus entstehenden Sylbenfüße hauptsächlich für den mechanischen Bau der Verse, bestimmt. Vor vierzig Jahren schien die Prosodie der deutschen Sprach eine Sache die gar wenig Schwierigkeit hätte. Die Dichter schränkten sich auf eine kleine Zahl von Versarten ein, die meistens nur aus einer Art Sylbenfüßen bestunden. Von diesen selbst brauchte man nur gar wenige, denen man wegen einiger Aehnlichkeit mit den griechischen und lateinischen Jamben, Spondeen, Trochäen und Daktylen, diese Namen beylegte, und ein mittelmäßiges Gehör schien hinlänglich, diese Füße gehörig zu erkennen und zu unterscheiden. Man sah zwar wol, daß die deutsche Prosodie die Länge der Sylben nicht immer nach den Regeln der griechischen oder lateinischen bestimmte; aber der Unterschied machte den Dichtern keine Schwierigkeiten. Seitdem man aber angefangen hat den Hexameter und verschiedene lyrische Sylbenmaaße der Alten in die deutsche Dichtkunst einzuführen, entstunden Zweifel und Schwierigkeiten, an die man vorher nicht gedacht hatte. Da ich mich über diese Materie nicht weitläuftig einlassen kann, begnüge ich mich den Leser auf zwey, vor nicht gar langer Zeit herausgekommene prosodische Schriften zu verweisen. (†)

Ich gestehe, daß ich über keinen in die Dichtkunst einschlagenden Artikel weniger fähig bin etwas gründliches zu sagen, als über diesen. Eine einzige Anmerkung finde ich hier nöthig anzubringen. Jedermann weiß, daß die Prosodie der Alten nur auf einen Grundsaz beruhte: nämlich, daß die Länge und Kürze der Sylben, so wie noch gegenwärtig in der Musik, die Geltung der Noten, von dem Accent unabhänglich, und lediglich nach der Dauer der Zeit abzumessen seyen. Diesem zu folge hatten die Alten nur zweyerley Sylben, lange und kurze. (Denn die sogenannten ancipites, oder gleichgültigen, waren doch in besondern Fällen, von der einen, oder der andern Art.) Diese waren ihrer Dauer nach gerade halb so lang, als jene; beyde Arten unterschieden sich gerade so wie in der Musik eine halbe Taktnote von dem Viertel. Die ganze Prosodie der Alten gründete sich auf diese Geltung der Sylben, und die mechanische Richtigkeit des Verses kam genau mit dem überein, was die Richtigkeit der Abmessung des Takts in der Musik ist.

So einfach scheinet unsere Prosodie nicht zu seyn; denn sie scheinet ihre Elemente nicht blos von der Geltung, sondern auch von dem Accent oder dem Nachdruck herzunehmen; so wie in der Musik eine lange Note im Aufschlag zwar eben das Zeitmaaß behält, welches sie im Niederschlag hat, aber nicht von demselben Nachdruck ist, und in Absicht auf die Note von gleicher Geltung im Niederschlag, für eine kurze melodische Sylbe gehalten wird. Unsere Dichter brauchen Sylben, die nach dem Zeitmaaß offenbar kurz sind, als lang; weil sie in Absicht auf den Nachdruk eine innerliche Schweere haben, wie man sich in der Musik ausdrükt. Außer dem läßt sich auch schlechterdings nicht behaupten, daß unsere lange Sylben, der Dauer nach alle von einerley Zeitmaaße seyen, wie z. B. alle Viertel- oder halbe Noten desselbigen Takts; so wie sich dieses auch von den kurzen nicht behaupten läßt.

Die alten Tonsezer hatten nicht nöthig ihren Noten zum Gesang ein Zeichen der Geltung beyzufügen, sie zeigten blos die Höhe des Tones an. Ein und eben dieselbe Note wurd gebraucht, das, was wir izt eine Viertel und eine Achteltaktnote nennen, anzuzeigen; denn die Geltung wurd durch die unter der Note liegenden Sylbe hinlänglich bestimmt. Wollten unsere Tonsezer izt eben so verfahren, so würde es ziemlich schlecht mit unsern Melodien aussehen. Daher scheinet es mir, daß unsere Prosodie eine weit künstlichere Sache sey, als die griechische. Es ist daher sehr zu wünschen, daß ein Dichter von so feinem Ohr, wie Klopstok, oder Ramler, sich der Mühe unterzöge, eine deutsche Pro-

(†) Oefis Versuch einer critischen Prosodie — Frankfurth am Mayn 1765. 8. — Ueber die deutsche Tonmessung 1766. auf zwey Bogen in 8. ohne Benennung des Drukorts.

Prosodie zu schreiben. Fürtrefliche Beyträge dazu hat zwar Klopstok bereits ans Licht gestellt, aber das Ganze, auf deutlich entwikelte und unzweifelhafte Grundsäze des metrischen Klanges gebaut, fehlet uns noch, und wird schweerlich können gegeben werden, als nachdem die wahre Theorie des Metrischen und des Rhythmischen in dem Gesang völlig entwikelt seyn wird, woran bis izt wenig gedacht worden; weil die Tonsezer sich blos auf ihr Gefühl verlassen, das freylich bey großen Meistern sicher genug ist. Eine auf solche Grundsäze gebaute Prosodie, würde denn freylich nicht blos grammatisch seyn, sondern zugleich die völlige Theorie des poetischen Wolklanges enthalten. Einige sehr gute Bemerkungen über das wahre Fundament unsrer Prosodie wird man in der neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften, im 1 Stük des X Bandes in der Recension der Ramlerischen Oden, antreffen.

Provenzalische Dichter

Sind Dichter, die im XII und XIII Jahrhundert in der provenzalischen Sprache gedichtet, auch unter dem Namen Troubadours bekannt sind, und wie es scheinet, nicht geringen Einflus auf den Geschmak und die Ausbreitung der deutschen Poesie in dem so genannten schwäbischen Zeitpunkt gehabt haben. Daher verdienen sie, daß ihrer hier besonders erwähnt werde. Folgender Aufsaz über diese Materie ist von unserm Bodmer, der ehedem diesem Theil der poetischen Geschichte besondere Aufmerksamkeit gewiedmet hat.

„Die provenzalische Sprache, die in Provence und Languedok von der lateinischen des Pöbels entstanden, wie die italiänische in Italien, und die französische in Orleans, die alle drey von einander unterschieden sind, hat zuerst Scribenten gehabt, die ihr eine gewisse befestigte Gestalt gegeben, und in derselben Werke geschrieben haben, die in Ruf gekommen, und die Lust ihrer Zeitgenossen gewesen sind. Wiewol wir die Geschichten dieser Scribenten, die der Mönch von den Inseln Hieres geschrieben, und die Sammlung ihrer Werke, die Hugo von St. Cesari besorget hat, nicht mehr haben, so sind doch die Nachrichten noch vorhanden, die Johannes von Nostradame, ein Bruder des Profeten, aus denselben zusammengelesen hat: und es sind noch hier und da Fragmente in ziemlicher Anzahl übrig, welche uns von der Denkungs- und Dichtungsart derselben das nöthige Licht geben. Es ist dieselbe, die im Ciro da Pistoia, im Guido Cavalcante und in den ersten Poeten Italiens herrschte, die ihre Poesie bey den Provenzalen geholt haben.

Sie drähet sich um die Liebe, wie um ihren Pol herum: jeder hat seine Dame, die ihm gebiethet, und der er mit einer gewissenhaften Galanterie dienet. Da waren Liebesgerichtshöfe von Cavalieren, und von Damen, in welchen die Gewissensfragen der Liebe mit der pünklichsten Sorgfalt untersucht wurden. Dichter hatten ihre Epopöen, die Romanzen, in welchen die Beständigkeit in der Liebe, und die Herzhaftigkeit in den abentheuerlichen Unternehmungen, die beyden Haupträder waren. Die Aventüre that ihnen die Dienste der Musen, und der heilige Gral versah sie mit Mythologie. Es fehlte ihnen aber auch nicht an sittlichen Sprüchen und Lehren, die gewiß auf gute menschliche Grundsäze gebaut, und mit feinem Wiz ausgebildet sind. Es ist eine solche Aehnlichkeit in dem Charakter der provenzalischen und der alten schwäbischen Poesie, daß es ganz glaublich wird, zwischen den Poeten beyder Nationen sey ein genauer Umgang gewesen. Die Poesie und die Sprache haben mit dem XIV Jahrhundert abgenommen. Die tiefere Unterwerfung der Provence unter Frankreich, das Abnehmen des wunderbaren Systems von der Ritterschaft und der damit verknüpften Galanterie, die Blüthe der italiänischen Sprache, mittelst der fürtreflichen Scribenten in derselben – beförderten ihren Untergang.“

Punkt. Punktiren.

(Kupferstecherkunst.)

Der Kupferstecher hat zwey Mittel Zeichnung und Haltung in den Kupferstich zu bringen, entweder thut ers durch Striche, oder durch bloße Punkte. Bisweilen bedienet er sich blos der einen, oder der andern Art; am öftersten aber vereiniget er beyde. Was kühn und lebhaft gezeichnet, in Licht und Schatten stark gehalten werden soll, wird am besten durch Striche bearbeitet; was fein, weich, und mit den sanftesten Schatten gleichsam nur angeflogen seyn soll, wird am leichtesten mit Punkten bearbeitet. Daher viel Kupferstecher die Gesichter und überhaupt das Nakende, besonders, wenn nur schwache Schatten darauf sind, mit bloßen Punkten bearbeiten, das übrige aber mit Strichen und Schraffirun-

firungen. Dieses Punktiren ist also eine Art Miniaturstich. Es scheinet aber, daß die größten Kupferstecher das völlige Punktiren eines Haupttheiles, nicht für gut finden; da sie die Punkte blos als ein Hülfsmittel brauchen, die schwachen Schatten hier und da zu verstärken, und ihre Hauptsorgfalt auf die Striche wenden.

Doch hat man auch ganze Stüke, wo nicht blos das Nakende, sondern das Ganze blos punktirt ist, wodurch sie überhaupt sehr sanft werden, ob es ihnen sonst gleich nicht an Kraft fehlet. Dergleichen Stüke hat man von dem französischen Kupferstecher J. Morin. Bekannt sind auch die blos punktirten, mit dem Punzen eingeschlagenen Stüke des J. Lutma, unter die er selbst die Worte opus mallei gesezt hat, um anzuzeigen, daß die Punkte mit dem Hammer eingeschlagen worden.

Man hat ganz runde und auch länglichte Punkte, so wie auch die Miniaturmahler, entweder durch blos runde, oder länglichte Punkte arbeiten. Einigermaaßen ist auch die so genannte schwarze Kunst eine Kupferstecherey durch irreguläre Punkte.

Punkt; Punktirte Note.

(Musik.)

Wenn ein Tonsezer die Geltung einer gewissen Art Noten, sie seyen halbe, viertel, oder noch kleinere Theile des Takts, über ihre Dauer will gelten lassen, so sezet er einen Punkt hinter den Kopf der Note, und dieses heißt denn eine punktirte Note. Insgemein verlängert der Punkt die Geltung der Note um ihre Hälfte, so daß eine halbe Taktnote mit einen Punkt einen halben und noch einen Vierteltakt, die punktirte Viertelnote ein Viertel und noch ein Achtel, muß gehalten werden. Doch giebt es auch Fälle, wo der wahre Vortrag dem Punkt eine noch etwas längere Geltung giebt, wie schon im Artikel Ouvertüre erinnert worden.



Q.

Quaderwerk.
(Baukunst.)

So nennet man die Mauren, die von großen, an den Fugen tief ausgefalzten Quaderstüken zusammengesezt sind, oder doch so aussehen. Denn auch Mauren von gebrannten Steinen können so mit Kalk abgepuzt werden, daß sie wie aus Quaderstüken zusammengesezt scheinen. Aber die tiefen Fugen müssen schon in die gebrannten Steine eingehauen seyn. Ein Quaderwerk an einem etwas hohen Fuß eines Gebäudes, oder wenn das Gebäude sehr hoch ist, an dem ganzen untersten Geschoß, giebt ihm das Ansehen einer großen Festigkeit. Soll das Gebäude sehr maßiv, und doch prächtig seyn, so kann man über ein Geschoß von Quaderwerk ein Geschoß von dorischer Ordnung machen. Nach dieser Art ist das sehr maßive dabey aber prächtige Zeughaus in Berlin gebaut. An dem Amphitheater in Verona ist die ganze unterste Ordnung von Quaderwerk, und nihmt sich gut aus. Die Catholische Kirche in Berlin, ein feines schönes Gebäude, ist von der Plinthe aus bis an das Gebälk durchaus von Quaderwerk; und die Vorhalle von jonischer Ordnung, mit vielem Schnizwerk zwischen den Säulen, sticht nicht zu stark gegen die ganz unverziehrte Mauer von Quaderwerk ab.

Quarte.
(Musik)

Ein Intervall von vier diatonischen Stufen, davon zwey ganze Töne sind, und eine einen halben Ton ausmacht; von dieser Anzahl diatonischer Stufen, kommt sein Name, der so viel bedeutet, als, die vierte Sayte vom Grundton. Die Quarte entsteht durch die harmonische, oder arithmetische Theilung der Octave. Wenn man nämlich zwischen zwey gleichstarke und gleichgespannte Sayten, davon die tiefere 12 Fuß, die höhere 6 Fuß lang wäre, eine dritte, als die harmonisch mittlere (*) von 8 Fuß sezet, so klinget diese gegen die untere das Intervall der Quinte, und alsdenn klinget die obere, gegen diese mittlere, die Quarte. Sezet man aber zwischen die Sayten 12 und 6 eine arithmetisch mittlere 9; so klinget sie gegen die untere die Quarte, die obere aber gegen ihr, die Quinte. Hieraus versteht man, was die ältern Tonlehrer sagen wollen, wenn sie sagen, durch die Quinte werde die Octave harmonisch, durch die Quarte arithmetisch getheilet.

(*) S. Harmonisch.

Das reine Verhältnis der Quarte gegen den Grundton, ist nach den Längen der Sayten wie $\frac{3}{4}$ zu 1; oder kurz die Quarte wird durch $\frac{3}{4}$ ausgedrükt. Allein da man in der heutigen Musik die einmal gestimmte diatonische Tonleiter für jeden Grundton beybehält, so hat die Quarte auch nicht immer dieses reine Verhältnis von $\frac{3}{4}$ gegen jeden Grundton. Man kann aus unsrer Tabelle der Intervalle (*) ihre verschiedenen Verhältnisse sehen, wenn sie vollkommen, klein, oder übermäßig ist. Von der übermäßigen Quarte, die insgemein der Tritonus genennt wird, kommt unten an seinem Ort ein besonderer Artikel vor; sie ist eine Dissonanz, die man gar nicht mehr zur Quarte rechnen kann. Die eigentliche wahre Quarte kann in ihren Verhältnissen sich nicht weit von $\frac{3}{4}$ entfernen. Hieraus läßt sich schon abnehmen, daß die Quarte ein angenehm consonirendes Intervall, und das nächste an Annehmlichkeit nach der Quinte, sey. Dafür ist sie auch von den Alten, ohne Ausnahm immer gehalten worden.

(*) S. Intervall.

Hingegen findet man, daß die besten neuern Harmonisten sie meistentheils, als eine Dissonanz behandeln, und eben den vorsichtigen Regeln der Vorbereitung und Auflösung unterwerfen, als die unzweifelhaftesten Dissonanzen. Da es aber doch auch Fälle giebt, wo Quarten gänzlich wie Consonanzen behandelt werden, so ist daher unter den Tonlehrern, die die wahren Gründe dieses anscheinenden Wiederspruchs nicht einzusehen vermochten, ein gewaltiger Krieg über die Frag entstanden, ob dieses Intervall müsse den Consonanzen oder Dissonanzen zugezählt werden. Und dieser Streit ist bey vielen bis au diese Stunde nicht entschieden.

Und doch scheinet die Auflösung dieses paradoxen Sazes, daß die Quarte bald consonirend, bald dissonirend sey, eben nicht sehr schweer. Alle ältere Tonlehrer sagen, die Quarte consonire, wenn sie aus der harmonischen Theilung der Octav entstehe, und dissonire, wenn sie aus der arithmetischen entstehe. Andre drüken dieses so aus. Die Quarte dissonire gegen die Tonica, hingegen consonire die Quarte deren

deren Fundament die Dominante der Tonica sey. Beyde Arten des Ausdruks sagen gerade nicht mehr, und nicht weniger, als wenn man sagte dieser Accord klinge gut, und dieser klinge nicht gut. Dieses empfindet jedes Ohr. In beyden Accorden liegt eine Octave, eine Quint und eine Quarte, wie der Augenschein zeiget. Aber im ersten empfindet man die Quinte in der Tiefe, gegen den Grundton und die Quarte in der Höhe, gegen die Dominante des Grundtones; im andern hingegen liegt die Quarte unten, und klinget gegen den Grundton, die Quinte oben, und klinget gegen die Unter-Dominante, oder die Quarte des Grundtones. Hieraus nun läßt sich das Räthsel leicht auflösen.

Man gesteht, daß im ersten Accord alles consonirend ist. Nun lasse man den untersten Ton weg, so höret man eine reine und wol consonirende Quarte. Im andern Accord lasse man den obersten Ton weg, so höret man gerade dasselbe Intervall, als im ersten Accord, von dem der unterste Ton weggelassen worden, nur mit dem Unterschied, daß izt beyde Töne tiefer sind. Ob man aber ein Intervall hoch oder tief im System nehme, dieses ändert seine consonirende oder dissonirende Natur, nach aller Menschen Geständniß nicht. Hieraus ist also offenbar, daß zwey Töne, die um eine reine Quarte von einander abstehen, für sich allein, ohne Rüksicht auf einen dritten, betrachtet, würklich consoniren. Demnach ist das Intervall der Quarte an sich betrachtet, unstreitig eine Consonanz, und sie ist es noch mehr, als die große Terz.

Warum dissonirt aber der zweyte von den angezeigten Accorden, besonders wenn noch in dem Contrabaß auch C angeschlagen würde? Darum, weil ihm die Quinte fehlet, an deren Stelle man eine weniger vollkommene Dissonanz, nämlich die Quarte genommen hat. So bald man einen Ton und dessen Octave höret, vornehmlich, wenn man ihn als eine Tonica, als einen Grundton vernihmt, so will das Gehör den ganzen Dreyklang vernehmen; besonders höret es die Quinte (*) gleichsam leise mit, wenn sie gleich nicht angeschlagen wird. Nun zwinget man es aber hier die Quarte, statt der Quinte zu hören, die freylich als die Unter-Secunde, der schon im Gehör liegenden Quinte, mit ihr sehr stark dissonirt. Man muß sich also jenen zweyten Accord so vorstellen, als wenn diese Töne zugleich angeschlagen würden,
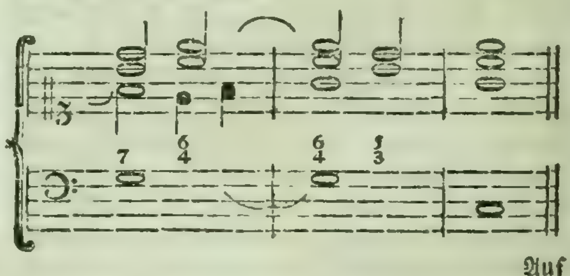
(*) S. Klang.



wobey das g nur sehr sachte klänge. Daß dieser Accord dissoniren müsse ist sehr klar.

Es ist also klar, daß man die Quarte, so consonirend sie auch an sich ist, gegen den Grundton, wegen der Nachbarschaft der Quinte nicht als eine Consonanz brauchen könne. Daher braucht man sie in dieser Tiefe nicht anders, als einen Vorhalt der Terz, wodurch sie allerdings die völlige Natur der Dissonanzen annihmt und so wie jeder Vorhalt muß behandelt werden. Diese ganz natürliche Auflösung des Räthsels scheinet der scharfsinnige Philosoph Des-Cartes schon angegeben zu haben, obgleich der Streit erst nach seiner Zeit recht hizig geführt worden ist. Aber freylich bekümmern sich die Tonlehrer selten um das, was ein Philosoph sagt. (†)

Aus diesen vorläufigen Erläuterungen erhellet, daß es bey der Quarte vornehmlich darauf ankomme, ob sie als Quarte des Grundtones, der das Gehör eingenommen hat, in welchem Falle sie eigentlich Quarta toni genennet wird, oder als Quarte eines andern Tones vorkomme. In dem ersten Falle wird sie dissoniren; weil man bey Empfindung der Tonica, auch deren Quinte, und meistentheils auch deren Terz einigermaaßen mit empfindet, da denn das würkliche Anschlagen der Quarte nothwendig dissoniren muß. Man stelle sich folgenden Gang der Harmonie vor:



Auf

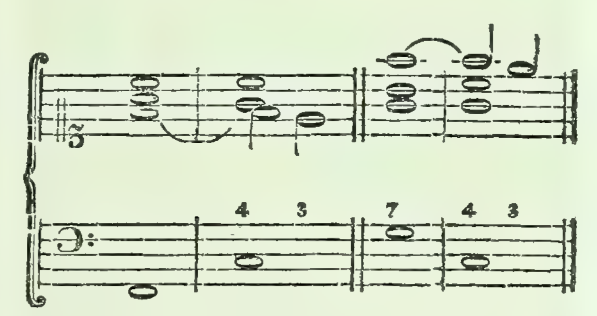
(†) Hæc (quarta) infelicissima est consonantiarum omnium, nec umquam in cantilenis adhibetur nisi per accidens et cum aliarum adjumento. Non quod magis imperfecta sit, quam tertia minor aut sexta, *sed quia tam vicina est quintae* et coram hujus suavitate tota illius gratia evanescat. Cartesii Compend. Musices.

Auf den Niederschlag des ersten der drey hier gesezten Takte empfindet das Ohr den wesentlichen Septimen Accord auf G dergestalt, daß zugleich das Gefühl einer zu erwartenden Cadenz in den Hauptton C erwekt wird. Bey diesem Accord fühlt man also, daß auf die erste Harmonie der Dreyklang auf C als die Tonica folgen müsse, und von dieser Tonica wird das Gehör nun zum Voraus eingenommen. Nun folget in der zweyten Zeit des ersten Taktes in den obern Stimmen in der That der Dreyklang der erwarteten Tonica C, mit verdoppelter Terz, und dieses macht, daß man auch im Basse die Tonica C würklich erwartet. Allein an ihrer Stelle höret man den Ton G fortdauren, weil die Cadenz nach der Absicht des Sezers etwas sollte verzögert werden. Auf diese Weise machen die Töne der obern Stimme gegen den würklichen Baßton eine Quarte und zwey Sexten. Diese Quarte behält hier ihre consonirende Natur gegen den würklichen Baßton; weil man hier von der Quinte dieses Baßtones, nämlich d, gar nichts empfindet, da man vielmehr von dem Accord des wahren Grundtones C eingenommen ist, der nothwendig die Empfindung von d ausschließt. Man empfindet hiebey den Accord C nur nicht in seiner beruhigenden Vollkommenheit, weil ihm sein wahres Fundament, seine Tonica im Basse fehlet.

Nun vernihmt man beym Niederschlag des zweyten Taktes im Baße wieder den Ton G, und dessen Octave im Tenor. Dieses erwekt das Gefühl einer halben Cadenz aus der Tonica C, (die man kurz vorher empfunden hat) in ihre Dominante G. Hier ist also der Baßton G als die Tonica anzusehen, in welche ein halber Schluß geschieht, und das Gehör wird nun von dieser Tonica eingenommen, und emfindet einigermaaßen seine Quint und Terz mit. Da aber anstatt dieser beyden Intervallen, die Sexte und die Quarte würklich vernommen werden, so müssen sie nothwendig dissoniren; denn nicht sie, sondern die Quint und Terz des Grundtones sind erwartet worden. Das Eintreten dieser beyden Consonanzen wird hier nur verzögert, und dadurch, daß Sext und Quart gehört werden, desto lebhafter verlanget. Deswegen müssen nun nothwendig auf der zweyten Zeit des Taktes diese beyden Vorhalte, oder Dissonanzen in ihre Consonanzen, die Sexte in die Quinte, und die Quart in die Terz heruntertreten. Und nun ist das Gehör befriediget, und vernihmt würklich, was es gewünscht hatte, den Accord des Dreyklanges auf dem Grundton G. Hier sind also Quart und Sexte, die in dem vorhergehenden Takte consonirten, wahre Dissonanzen, die sich auflösen müssen. Dieses wird nun hinlänglich seyn, die doppelte Natur der Quarte zu erklären.

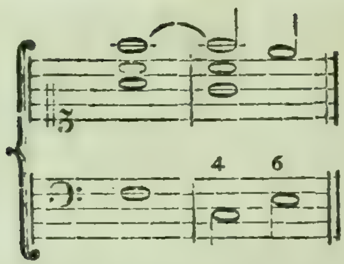
Da von dem Gebrauch der consonirenden Quarte, in dem nächsten Artikel besonders gesprochen wird; so will ich hier fortfahren blos von der dissonirenden Quarte zu sprechen. So ofte die Quarte zum Dissoniren gebraucht wird, ist sie allemal ein Vorhalt der Terz, deren Stelle sie eine Zeitlang einnihmt, um das Eintreten dieser Terz desto angenehmer zu machen. Sie muß demnach, so wie die andern Vorhalte (*) auf die gute Taktzeit eintreten, vorhergelegen haben, und ordentlicher Weise auf derselben Baßnote in ihre Consonanz, die Terz, herunter treten, deren Erwartung sie erwekt hatte, wie an folgenden Beyspiehlen zu sehen ist.

(*) S. Vorhalt.
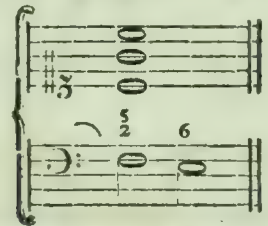


Diese Quarte kann in dem vorhergehenden Accord, durch den sie vorbereitet wird, als ein consonirendes, oder dissonirendes Intervall vorkommen. Deswegen ist die Art ihrer Vorbereitung keiner besondern Regel unterworfen.

Aber von ihrer Auflösung ist zu merken, daß sie zwar nothwendig in die Terz, deren Stelle sie auf der guten Zeit des Takts einnihmt, heruntertreten muß, daß sie aber bisweilen, wegen einer Verwechslung des Grundtones, die im Basse vorgenommen wird, durch diese Auflösung zur Octave wird. Aber diese Octave ist doch im Grunde nichts anders, als die wahre Terz des eigentlichen Grundtones, an dessen Stelle im Basse seine Terz genommen worden, wie aus diesem Beyspiel deutlich erhellet.



Hier geschiehet ein Schluß nach C, die Quarte löset sich, wie es seyn muß, in die Terz des Grundtones C auf. Weil aber dieser Schluß, nach der Absicht des Tonsezers nicht in seiner völligen Vollkommenheit seyn sollte, so hat er den Grundton C nicht durch den ganzen Takt behalten, sondern auf seiner schlechten Zeit die erste Verwechslung seines Dreyklanges genommen, und E statt C gesezet, wodurch die Terz, in welche die Quarte herübergegangen war, zur Octave geworden. Hätte man diese Verwechslung des Grundtones im Basse gleich auf dem Niederschlag vorgenommen, so wäre die Quarte dem Scheine nach zur None geworden, und hätte sich in die Octave des Basses aufgelößt: und eben so wäre sie durch die zweyte Verwechslung des Dreyklanges auf dem Niederschlag, wenn im Basse G statt C genommen worden wäre, zur Septime geworden, und hätte sich in die Sexte aufgelöset.

Noch in einer andern Gestalt erscheinet diese dissonirende Quarte, wenn sie durch Versezung aus einer Oberstimme in den Baß kommt; da sie alsdenn in eben der Stimme eine Stufe heruntertritt, und den Sextenaccord hervorbringet, dessen Baßton aber die Terz des wahren Grundtones ist, in welche sich die Quart aufgelößt hat, wie hier:



Man sieht hier gleich, daß im Basse eigentlich der Ton E als die Terz des Grundtones stehen sollte, an dessen Stelle im Niederschlag seine Quarte, die vorher im Basse gelegen hat, beybehalten worden, die nun in die Terz heruntertritt.

Uebrigens ist von dem melodischen Gebrauch der Quartensprünge in dem Artikel Melodie gesprochen worden. (*) In Ansehung einer Folge von mehrern Quarten, die in einer Stimme in gerader Bewegung auf einander folgen, ist einige Vorsicht zu gebrauchen. Hierüber verweisen wir den Leser auf das was Hr. Kirnberger deshalb angemerkt hat. (*) Was von der übermäßigen Quarte zu erinnern wäre, ist eben das, was an einem andern Orte von den übermäßigen Dissonanzen überhaupt angemerkt worden. (**)

(*) S. 757.

(*) S. Kirnbergers Kunst des reinen Sazes S. 58.

(**) S. Dissonanz S. 276. und 279.

Quartsext-Accord.

(Musik)

Unter diesem Namen verstehen wir allemal den consonirenden Accord, der die zweyte Verwechslung des Dreyklanges ist, (*) obgleich auch noch in andern und zwar dissonirenden Accorden Quart und Sexte vorkommen. Die Gestalt des Quartsext-Accords, und sein Ursprung ist im Artikel Dreyklang hinlänglich beschrieben worden; auch erhellet aus dem nächst vorhergehenden Artikel, warum die Quarte darin nichts dissonirendes habe.

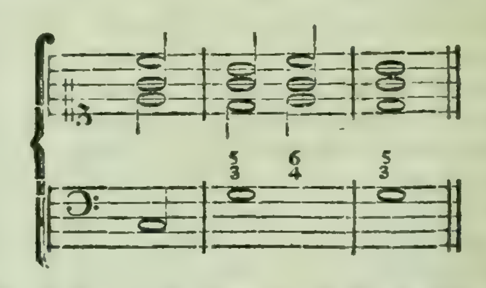
(*) S. Dreyklang Verwechslung.

Hier müssen wir zufoderst zeigen, wie dieser Accord von den dissonirenden Accorden, da Quart und Sexte auch vorkommen, zu unterscheiden sey; weil es wichtig ist, daß man sie nicht mit einander verwechsle.

Man hat aber mehr als ein Kennzeichen um diese Accorde von einander zu unterscheiden.

Erstlich kommen Quart und Sexte, wo sie dissonirende Vorhalte sind, nur auf der guten Zeit des Taktes vor, wie es die Natur der Vorhalte erfodert; (*) so ofte man also den Quartsextaccord, auf der schlechten Taktzeit antrift, ist es der wahre consonirende Quartsextaccord, wie hier:
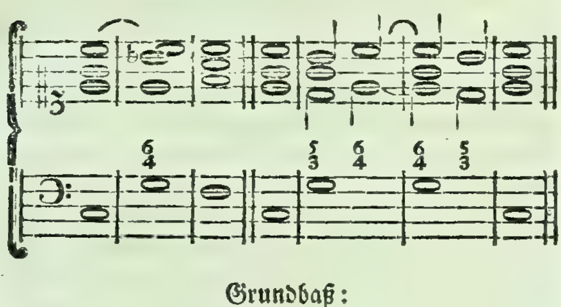
(*) S. Vorhalt.



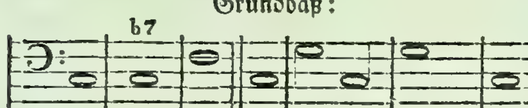
Im zweyten Takt geschieht auf den Niederschlag eine halbe Cadenz nach G; und weil man diese wiederholen wollte, so wird sogleich auf der zweyten Zeit des Taktes, der Dreyklang auf G verlassen, und an seiner statt wieder der Accord C in seiner zwey-

zweyten Verwechslung genommen, worauf im dritten Takt die halbe Cadenz nach G wiederholt wird. Hier ist also der Quartsextaccord consonirend.

Zweytens kann man aus dem Gange der Harmonie beurtheilen, ob die Baßnote, deren Quart und Sexte in den obern Stimmen vorkommen, der wahre Grundton, oder nur eine Verwechslung desselben sey. Im erstern Falle ist die Quarte ein Vorhalt der Terz, und die Sexte ein Vorhalt der Quinte; deswegen geht es in diesem Falle gar nicht an, daß man der Quarte die kleine Terz zugeselle; dieses aber geht an, wenn der Baßton die Dominante des eigentlichen Grundtones ist. Folgende Beyspiehle werden dieses erläutern.



Grundbaß:



In dem ersten Beyspiehle fällt es gleich in die Augen, daß eine Cadenz aus C nach F geschehe, und eben daraus erhellet deutlich, daß der Baßton des zweyten Takts die Stelle des Grundtones C vertrete, mithin der darüberstehende Accord der wahre consonirende Quartsextaccord sey, dem die kleine Terz um so viel schiklicher beygefügt werden kann, da sie die Septime des wahren Grundtones ist, wodurch die Cadenz angekündiget wird.

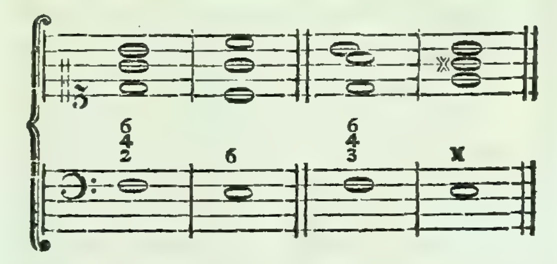
In dem zweyten Beyspiehl sieht man offenbar eine doppelte Cadenz, erst eine halbe in die Dominante der Tonica, die durch Wiederholung bestätiget wird, darauf eine Ganze in die Tonica selbst. Also steht im Niederschlag des zweyten Takts der Baßton für sich, als eine neue Tonica da, wird aber im Aufschlag wieder verlassen, und vertritt da die Stelle der Tonica C, darum ist dieser Quartsextaccord consonirend. Und hier geht es gar nicht an, daß der Quarte, statt der Sexte die Quinte beygefügt werde, welche das Gefühl des Accords C zerstöhren würde. Im dritten Takt geschieht aufs neu ein halber Schluß nach G. Darum sind Quart und Sexte hier Vorhalte, die sich gleich in ihre Consonanzen auflösen. Hier gieng es nun gar wol an, daß man statt der Sexte bey der Quarte sogleich die Quinte mitgenommen hätte.

Dieses kann hinlänglich seyn, den wahren Quartsextaccord von dem, da Quart und Sexte Vorhalte sind, zu unterscheiden. Nun giebt es aber noch zwey Accorde, da Quart und Sexte ebenfalls vorkommen, und die, obgleich diese beyden Intervalle darin consoniren, doch dissonirende Accorde sind. Sie entstehen aus der zweyten und dritten Verwechslung des wesentlichen Septimenaccords (*) und haben insgemein neben der Quarte, im ersten Falle die Terz, im andern die Secunde bey sich, welche da die eigentlichen Dissonanzen sind. Diese Accorde sind also aus den Bezifferungen $\frac{6}{4}{2}$ und $\frac{6}{4}{3}$ leicht zu kennen.

(*) S. Septimenaccord.

Eine besondere Erwähnung aber verdienet der consonirende Quartsextaccord, der aus dem verminderten Dreyklang durch Verwechslung der Baßnote entsteht; denn darin wird die Quarte über ihr reines Verhältnis vergrößert, und erscheinet wie der Tritonus, ob sie gleich seine dissonirende Natur nicht annihmt. Folgendes Beyspiehl wird dieses erläutern. (*)

(*) S. Kirnbergers Kunst des reinen Sazes S. 59.



Hier kommt in beyden Beyspielen dieselbe große oder übermäßige Quarte F-h vor; im ersten Fall ist sie der wahre Tritonus, dissonirt und muß nothwendig wie jede übermäßige Dissonanz in der Auflösung einen Grad über sich treten; im andern Beyspiehl hingegen ist sie nur eine große Quarte, die keiner Auflösung in einen andern Ton bedarf.

Der Grund einer so merklich verschiedenen Behandlung desselben Intervalls ist klar genug. Im ersten Beyspiehl geschieht ein Schluß nach C von der

der Dominante G, die die große Terz und die wesentliche Septime bey sich hat, wie dieses beym ganzen Schluß seyn muß. Nun ist durch Verwechslung die Septime in den Baß gekommen. Hier ist nun F die eigentliche Dissonanz, darum tritt es auch einen Grad unter sich. Der Ton h aber im Discant kann, obgleich durch das Heruntertreten des F die Dissonanz des Tritonus aufgelößt worden, nicht frey fortschreiten, sondern muß, wie jede übermäßige Dissonanz nothwendig einen Grad über sich treten, weil sie das Subsemitonium der neuen Tonica ist. Da sie aber im zweyten Beyspiehl in ganz anderer Verbindung steht, bedarf sie dort keiner Veränderung. Nämlich in diesem zweyten Beyspiehl geschieht der Schluß nach E, als der Dominante von A; durch Verwechslung aber ist im Basse, statt des Grundtones H, seine kleine, aber natürliche Quinte F genommen worden. Hier ist a die wahre Dissonanz, als die Septime des eigentlichen Grundtones, und wenn man will auch F, in so fern das h in der obern Stimme dagegen, wie der Tritonus klingt. Darum treten auch diese beyden Töne einen Grad unter sich; das h im Discant aber, als die wahre Octave des eigentlichen Grundtones bedarf keiner Auflösung, sondern bleibet, als die Quinte des folgenden Grundtones auf ihrer Stelle.

Nun kommen wir nach dieser Ausschweifung auf die Betrachtung des eigentlichen Quartsextenaccords wieder zurücke, um einige Anmerkungen über seinen Gebrauch zu machen. Dieser Accord hat in den obern Stimmen den Dreyklang, und unterscheidet sich von dem eigentlichen vollkommenen Dreyklange nur durch den Baßton, der hier mit den obern Stimmen weniger harmonirt, oder consonirt. Da nun der vollkommene Dreyklang, besonders der auf der Tonica nicht wol anders, als zum Anfang und zum völligen Schluß kann gebraucht werden (*) so giebt der Quartsextaccord den Vortheil, daß man in der Mitte einer Periode die zum vollkommenen Dreyklang der Tonica gehörigen Töne nach Belieben in den oberen Stimmen brauchen kann, ohne das Gehör zu sehr zu befriedigen, oder den Zusammenhang mit dem folgenden zu unterbrechen. Er ist also besonders im Anfang eines Stüks, wo es nöthig ist, daß zu genauer Bestimmung der Tonart vorzüglich die sogenannten wesentlichen Sayten gehört werden, nüzlich zu brauchen. Also dienet dieser Accord zu Verlängerung einzeler melodischer Säze, und zu Vermeidung der Ruhepunkte. Aber eben deswegen, kann man ihn gleich im Anfang, wo das Gehör von dem Dreyklang der Tonica muß eingenommen, und am Ende, wo es in Ruhe muß gesezt werden, nicht brauchen.

(*) S. Dreyklang.

Was aber sonst über den Gebrauch und die Behandlung dieses Accords zu sagen wäre, ist in Hr. Kirnbergers Kunst des reinen Sazes (*) so vollständig angezeiget, daß es überflüßig wäre, hier etwas davon zu wiederholen, da jeder, der über die Wissenschaft der Harmonie Unterricht bedarf, dieses Werk vor allen andern nöthig hat.

(*) S. 50. u. f.

Quartet; Quatuor.
(Musik.)

Das erste dieser beyden Wörter bezeichnet ein Singestük von vier concertirenden Stimmen, dergleichen bisweilen in Kirchenstüken, auch in Opern vorkommen. Was das Duet für zwey Stimmen ist, das ist das Quartet für viere. Das andere Wort wird zur Benennung der Instrumentalstüke von drey concertirenden Stimmen, und einem Basse, der, wenigstens bisweilen, auch concertirt, gebraucht.

Weil in diesen Stüken drey oder vier Hauptmelodien sind, deren jede ihren guten Gesang haben muß, ohne daß eine die andere verdunkele, so ist dieses eine der allerschwersten Arten der Tonstüke, und erfodert einen im Contrapunkt vollkommen geübten Meister. Die Stimmen müssen verschieden seyn, und doch nur ein Ganzes ausmachen; da keine Stimme über die andre herrschen darf, und doch nicht alle zugleich in einerley Säzen fortgehen können; so müssen sie nothwendig in Vortragung der Hauptgedanken mit einander abwechseln. Indem aber eine Stimme eine Weile herrscht, so müssen doch die andern eine gefällige und zusammenhangende Melodie behalten. Die Nachahmungen sind dabey unentbehrlich, weil die allzugroße Verschiedenheit der Stimmen, nothwendig entweder einen gar zu sehr einfachen Gesang, dergleichen die vierstimmigen Choräle sind, erfoderten, oder widrigenfalls ein gar zu verworrenes Ganzes hervorbringen würde. Pausiret eine Stimme, so muß sie nicht als eine begleitende Stimme, sondern als eine vor sich bestehende Melodie wieder eintreten. Es verstehet sich von selbst,

daß der Saz dabey vollkommen rein seyn müsse. Man kann ohne Bedenken die in einigen Graunischen Opern vorkommenden Terzette auch als Muster für diese Art anpreisen. Quanz empfiehlet als Muster guter Quatuor, sechs Stüke von Teleman, die uns nicht bekannt sind. (*)

(*) S. Quanzens Anleitung zum Flötenspiehlen XVIII Hauptst. §. 44.

Quinte.

(Musik.)

Ein Intervall, das aus fünf diatonischen Stufen besteht, C-G, daher es seinen Namen hat. Von diesen fünf Stufen sind drey von einem ganzen, eine von einem halben Ton. Die eigentliche reine Quinte bekommt man, wenn man zwischen zwey um eine reine Octave von einander abstehende Töne, die harmonische Mitte nihmt. (*) Dadurch erhält man einen Ton, dessen Verhältniß gegen den Grundton $\frac{2}{3}$ ist.

(*) S. Quarte.

Dieses Verhältnis zeiget, daß die Quinte nach der Octave die vollkommenste Consonanz ausmache, und daß es nicht möglich sey, zwischen einem Grundton und dessen Octave einen Ton zu finden, der so vollkommen, als die Quinte mit dem Grundton harmonire. Sie hat überdem noch den Vortheil, daß sie zugleich gegen die Octave des Grundtones eine vollkommene Consonanz ausmacht, weil diese Octave die Quarte von der Quinte des Grundtones ist.

Wegen der sehr guten Harmonie aber, die dieses Intervall so wol mit dem Grundton, als seiner Octave hat, verträgt es auch keinen merklichen Mangel; das ist, die Quinte leidet nicht, daß ihr an ihrer reinen Stimmung etwas merkliches fehle. (*) Eine Quinte, die schon um das gemeine Comma $\frac{80}{81}$ zu tief ist, hat schon eine zu merkliche Unvollkommenheit, da doch die Terzen, diesen Mangel oder Ueberfluß noch gut vertragen. (*)

(*) S. Consonanz S. 225.

(*) S. Rein.

Weil nun unser diatonisches System so eingerichtet seyn muß, daß jeder der verschiedenen Töne der Octave zu einem Grundton muß können genommen werden, der so viel möglich seine reinen Consonanzen habe; so war bey der Einrichtung des Systems vornehmlich darauf zu sehen, daß jeder Ton seine ganz reine, oder doch beynahe ganz reine Quinte bekomme. Denn ganz vollkommen rein können nicht alle Quinten der zum System gehörigen Töne seyn; weil sonst die Octaven, die absolut rein seyn müssen, mangelhaft werden würden. (*)

(*) S. Temperatur.

Aus diesem Grunde habe ich in gegenwärtigem Werke das System nach der Kirnbergerischen Temperatur allen andern vorgezogen; weil darin von den 12 Tönen, neun ihre gänzlich reinen Quinten haben; eine so nahe rein, daß kein menschliches Ohr einen Mangel darin zu empfinden vermag; so daß überhaupt nur zwey temperirte Quinten darin vorkommen, denen es aber an der gänzlichen Reinigkeit bey weitem an keinem Comma von $\frac{80}{81}$ fehlet. Diese Vollkommenheit habe ich in keinem andern System entdeket; es sey denn, daß man zugleich gar zu viel sehr unreine, folglich unbrauchbare Terzen zulassen wolle, vermittelst welcher alle Quinten beynahe ganz rein erhalten werden können. Unter den ältern Tonarten, die man noch in Kirchenstüken nach der alten Art braucht, konnte der Ton H gar nicht, als ein Grundton gebraucht werden; weil ihm die Quinte ganz fehlte. Den das Intervall H-f oder die dem H zugehörige Quinte, dessen Verhältniß $\frac{45}{64}$ ist, macht eine schweere Dissonanz aus, die um einen halben Ton von der Quinte abweicht, folglich gar nicht als Quinte gebraucht werden konnte. Daher hat auch dieses Intervall den Namen der falschen Quinte bekommen, wovon wir hernach besonders sprechen werden.

Die Quinte kann also nicht wie die Terzen und Sexten, groß oder klein seyn; nur in einem einzigen besondern Falle hat ein consonirender Dreyklang eine kleine Quinte; ihr Ursprung, und warum sie als eine Consonanz kann gebraucht werden, wird an einem andern Orte (*) erläutert, und wie sie von der falschen Quinte zu unterscheiden sey, im Artikel falsche Quinte deutlich gezeiget werden.

(*) S. Verminderter Dreyklang

Die Quinte hat ihren eigentlichen Siz in den Dreyklang. Denn die Quinte, welche in dem Quintsextaccord vorkommt, ist eigentlich als eine Septime anzusehen, wie aus dem Artikel über diesen Accord zu sehen ist. Wegen der sehr befriedigenden Harmonie der Quinte, gegen den Grundton, gilt auch, wiewol in einem etwas geringern Grade, von ihr, was wir von der Octave angemerkt haben, daß man sie in der obersten Stimme mitten im Zusammenhang melodischer Säze, nicht so oft, als weniger consonirende Intervalle anbringen könne. (*)

(*) S. Octave.

Weil die Quinte nach der Octave die vollkommenste Harmonie hat, so sind auch in der Fortschreitung des Basses die Sprünge, da die Stimme um eine Quinte steigt oder fällt, diejenigen, die am

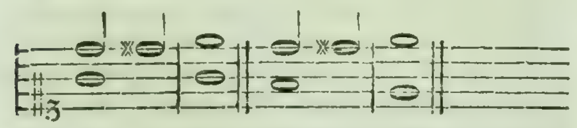
meisten beruhigen; deswegen werden sie bey Schlüssen, oder Cadenzen gebraucht. Besonders ist der Fall von der Quinte des Tones in dem Ton herunter völlig befriedigend, und wird zu ganzen oder vollkommenen Schlüssen gebraucht; der Sprung aber vom Grundton in seine Quinte ist es etwas weniger, und wird zur halben Cadenz gebraucht. (*) Wenn man also diese Sprünge brauchen will, ohne eine sehr merkliche Ruhe zu bewürken, so muß man nothwendig durch Einmischung dissonirender Töne, oder durch andere merkliche Verminderung der Harmonie, das Gefühl dieser Ruhe zernichten.

(*) S. Cadenz.

Die Quinte wird in Absicht auf den Hauptton, aus welchem ein Stük, oder eine Hauptperiode desselben gesezt ist, die Dominante genennt.

Es ist vorher erinnert worden, daß die Quinte nicht, wie die weniger vollkommenen Consonanzen groß und klein vorkomme, sondern immer in ihrem reinen Verhältnis $\frac{2}{3}$ oder doch sehr wenig davon abweichend vorkommen müsse. Dennoch findet man nicht selten übermäßige Quinten, wie C-gis und dergleichen. Deren Ursprung und Beschaffenheit wir erklären müssen.

Diese übermäßige Quinte, ist wie einige andere übermäßige Intervalle, in der neueren Musik dadurch aufgekommen, daß man gewisse melodische Fortschreitungen dadurch reizender zu machen suchte, daß man anstatt den folgenden Ton unmittelbar zu nehmen, sich des unter ihm liegenden halben Tones, als eines Leittones bediente. Folgendes Beyspiehl zeiget zwey solche Fortschreitungen, die erste durch die übermäßige Quinte, die andre durch die übermäßige Sexte.



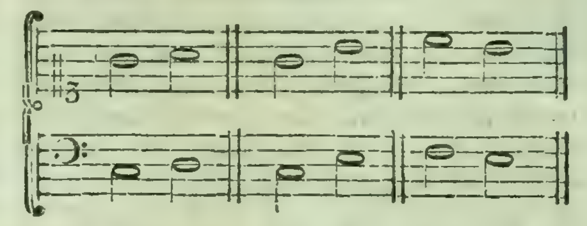
Hier wird im ersten Takt statt der reinen Quinte d, eine erhöhte dis genommen, weil dieser Ton das Subsemitonium des folgenden ist, das ihn, als sein kräftigster Leitton, zum Voraus ankündiget. Eigentlich kann man nicht sagen, daß diese übermäßige Quinte eine Consonanz sey: sie dissonirt stark, und erwekt eben deswegen das Verlangen, nach dem darüber liegenden halben Ton.

Quinten.

(Musik)

Eine besondere Betrachtung verdienen die Quinten in der Fortschreitung nach gerader Bewegung, wovor die Anfänger der Sezkunst, als vor einem der wichtigsten Fehler gewarnet werden.

Es ist nämlich eine Sache, die sich leicht empfinden läßt, daß zwey oder mehr in gerader Bewegung auf einander folgende Quinten, als:



etwas wiedriges haben, und deswegen als ein Hauptfehler gegen den Satz verbothen werden.
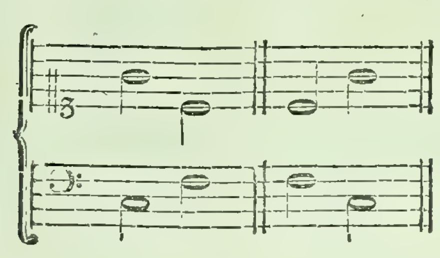
Es haben viel Theoristen versucht den wahren Grund der so mißfälligen Würkung dieser Fortschreitung anzugeben. Aber es scheinet noch immer, daß Huygens den Grund davon am richtigsten angegeben habe, da er angemerkt, daß durch eine solche Fortschreitung das Ohr über die Modulation ungewiß werde; indem die so aufeinander folgende Accorde würklich zwey Tonarten anzeigen. Die scharfsinnige Anmerkung dieses großen Mannes, verdienet hier wörtlich angeführt zu werden. „Frägt man, sagt er, unsere Musikverständige, warum es ein Fehler sey zwey Quinten nach einander zu setzen; so sagen einige, es geschehe um die zu große Annehmlichkeit, die zwey so lieblich klingende Consonanzen machen, zu vermeiden; andre sagen, man müsse in der Harmonie sich der Mannigfaltigkeit befleißigen. — Aber vielleicht werden die Einwohner irgend eines Planeten, des Jupiters oder der Venus, diesen wahrhafteren Grund hiervon angeben; daß in der geraden Fortschreitung von einer Quinte zur andern, so etwas geschehe, als wenn man plözlich den Ton verändert hätte; daß die Quinte nebst der unter ihr liegenden Terz, die das Gehör, wenn sie auch nicht angeschlagen wird, doch hinzusetzet, den Ton völlig bestimmen, eine so plözliche Abänderung desselben aber dem Gehör natürlicher Weise unangenehm und hart vorkommen müsse; wie denn überhaupt die Fortschreitung von einem consonirenden Accord auf einen andern, der kein Intervall mit

ihm gemein hat, allemal, (es sey denn blos im Durchgange) hart klinget.„ (†)
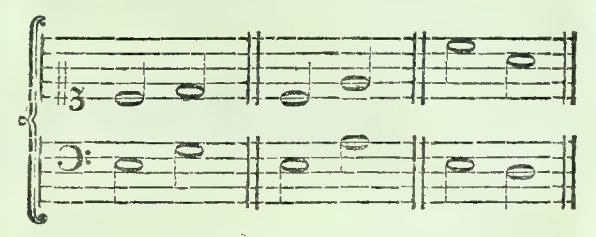
Diesem Grunde kann man noch dem beyfügen, daß diese vollkommene Consonanz, besonders, wenn sie in der obersten Stimme gehört wird, eine Art von Ruhepunkt macht, der nicht unmittelbar darauf wieder vorkommen kann, ohne den Zusammenhang der Melodie ganz aufzuheben. Der genaue melodische Zusammenhang, wird durch Abwechslung der Dissonanzen und der minder vollkommenen Consonanzen, nämlich der Terzen und Sexten bewürkt; deswegen auch die in gerader Bewegung auf einander folgenden Octaven etwas wiedriges haben, und selbst eine solche Folge von Quarten nicht ohne Vorsichtigkeit kann gebraucht werden. (*)

(*) S. den Art. Quarte am Ende.
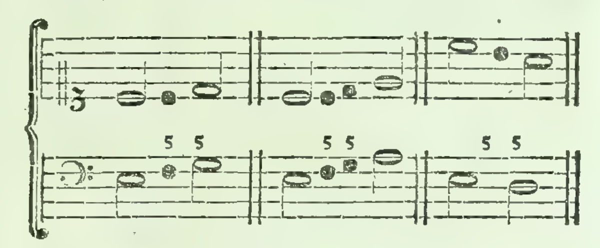
Deswegen werden also zwey nacheinander folgende Quinten Stufen- und Sprungweise, auf und absteigend, als wesentliche Fehler des Sazes verbothen. Selbst in entgegengesezter Bewegung, als so:



werden sie nicht anders, als in sehr vollstimmigen Sachen erlaubt; wo der Reichthum der Harmonie den Fehler etwas bedekt. So gar in den Fällen, wo diese Quinten nicht einmal würklich gehört werden, sondern sich nur in der Einbildungskraft, da man sie als Uebergänge sich vorstellt, klingen, haben sie diese Würkung, und werden alsdenn verdekte Quinten genennt. Sie entdeken sich leichte, wenn man das Intervall der nächsten durch einen Sprung auf einander folgenden Töne, durch die dazwischen liegenden Töne ausfüllt, wie in diesem Beyspiehle zu sehen ist. Folgende drey Fortschreitungen:
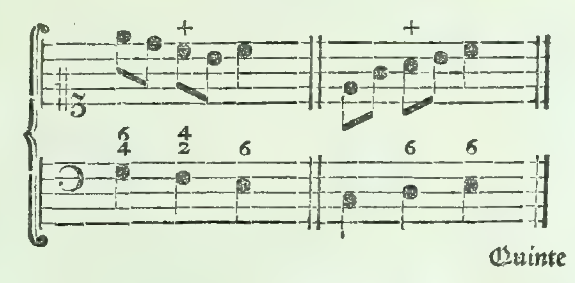


klingen eben so, als wann die zwischen den Sprüngen fehlenden Töne auch gehört werden, wie hier:



Also müssen auch dergleichen verdekte Quinten vermieden werden.

So bald aber von zwey nach einander folgenden Quinten eine nur durchgehend ist, und gar nicht als ein zur Harmonie des Baßtones gehöriger Ton vorkommt; so verliehret sie natürlicher Weise auch ihre schlechte Würkung. Deswegen sind folgende Quintenfortschreitungen gar nicht verbothen, weil die mit + bezeichneten Quinten, wie der Augenschein zeiget, gar nicht zur Harmonie des Basses gehören.



Quinte

(†) Si enim ex nostris Musicis quæras, cur consonantia Diapente post aliam similem vitiose ponatur, dicent alii nimiam dulcedinem devitari, quæ ex gratissimæ consonantiæ iteratione nascatur; alii varietatem in harmonicis sequendam esse. — At Jovis aut Veneris incola forsitan veriorem hanc causam demonstrabit; quod à Diapente ad aliam deinceps pergendo, tale quid fiat, ac si repente toni statum immutemus; cum Diapente una cum interjecto ditoni sono (qui, si desit, mente suppletur) toni speciem certo constituat: hujus modi vero subita commutatio auribus merito injucunda inconditaque judicetur; cum etiam in universum ea plerumque durior accidat, (præterquam in transitu) quæ fit à tribus sonis consonis ad trium aliorum harmoniam, nullo priorum manente. Hugenii Cosmothoreas L. I. Oper. Varior. T. III. p. 685.

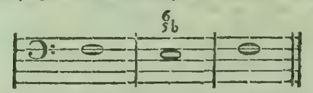
Quinte (falsche.)

Von diesem dissonirenden Intervall, das die falsche Quinte genennt wird, ist vorher im Artikel Quinte Erwähnung gethan worden. Sie entstehet aus der wesentlichen kleinen Septime, auf einer Dominante von der ein Schluß in ihre Tonica gemacht wird, wenn im Basse durch Verwechslung anstatt dieser Dominante ihre Terz gesezt wird; nämlich:

wenn anstatt — dieses gesezt wird

7 — 6/5

oder wo man in dem wesentlichen Septimenaccord anstatt der großen Septime, die kleine nehmen muß, um die folgende Tonica anzukündigen, wie hier:



wo der Quintsextenaccord die Verwechslung des Accords der kleinen Septime auf C als der Dominante von der folgenden Tonica F, ist.

Aus dem Ursprung dieses Accords der falschen Quinte ist offenbar, daß der Baß im nächsten Accord um einen Grad über sich trete, weil auf diese Weise der Schluß in die neue Tonica erhalten wird.

Aus dieser Fortschreitung ist die falsche Quinte, wenn sie auch die natürlicher Weise zu ihr gehörige Sexte nicht bey sich hat, zu erkennen, und von der kleinen Quinte des verminderten Dreyklanges zu unterscheiden. Nämlich: da der verminderte Dreyklang, in welchem die kleine (von der falschen wolzuunterscheidende) Quinte vorkommt, seinen Siz auf der großen Septime einer harten und auf der Secunde einer weichen Tonart hat, (*) so ist seine Fortschreitung beym Schluß nothwendig so, daß der Baß um vier Grade über sich in die Dominante der Tonica in die man schließen will, trete. Daher sind die zwey Fälle, wo auf derselben Baßnote 5b, einmal als die kleine Quinte, und ein andermal, als die falsche Quinte vorkommt, aus der Fortschreitung des Basses leicht zu unterscheiden. Folgende Beyspiehle werden die Sache völlig klar machen.

(*) S. Tonart; verminderter Dreyklang.



Daß hier im ersten Beyspiehl die 5b, die kleine Quinte des verminderten Dreyklanges, und nicht die dissonirende falsche Quinte sey, erhellet aus dem Schluß nach D mol, auf deren Secunde der verminderte Dreyklang natürlich ist; weswegen er auch auf dem Ton E zur Ankündigung, daß ein Schluß nach D mol geschehen werde, gebraucht worden. (†) Darum mußte nun der Baßton E vier Grade über sich treten, um auf die Dominante der Tonica, dahin man schließen wollte, zu kommen. Hätte man aber die erste Verwechslung des Accords auf der Dominante nehmen wollen, so würde die Fortschreitung von E drey Grade unter sich gegangen seyn.

Daß die im zweyten Beyspiehl vorkommende Quinte 5b nicht die kleine, sondern falsche Quinte sey, welche die Sexte bey sich haben könnte, ist aus dem Schluß nach F offenbar, welcher anzeiget, daß der vorlezte Accord der Septimenaccord auf C, als der Dominante von F, seyn müsse, folglich die da vorkommende Quinte, den Quintsextenaccord auf E, oder den Accord der kleinen Septime auf C anzeige.

Ueberhaupt ist hieraus auch zu sehen, daß die Quinte, sie sey natürlich klein, oder zufällig, durch 5b angedeutet, wenn sie auf dem dritten Accord vor dem Schluße vorkommt, die kleine Quinte, und wenn sie auf dem vorlezten Accord vorkommt, die falsche Quinte sey, die sich in die große Terz der neuen Tonica auflösen müsse, da jene einen freyen Gang hat.

Nach diesen Erläuterungen ist über den Accord der falschen Quinte nichts weiter zu erinnern, als was von dem eigentlichen Quintsextenaccord im nächsten Artikel, gesprochen wird.

Quintsextaccord.

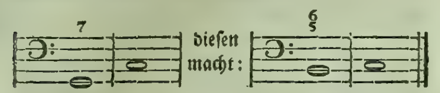
(Musik.)

Ein auf der Dominante des folgenden Grundtones, vorkommender dissonirender Accord, darin die Quinte und Sexte des Baßtones zugleich angeschlagen werden.

(†) Man sehe den Art. Ausweichung; wo das auf der 118 Seite stehende Beyspiehl eines Schlusses nach D mol, mit dem hier angeführten, auf einerley Grunde beruhet, obgleich dort die Bezifferung und Fortschreitung anders ist.

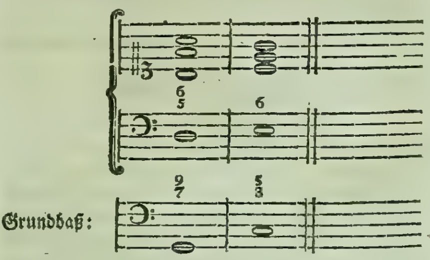
ben. Er ist eigentlich die erste Verwechslung des wesentlichen Septimenaccords, der zum Schluß in eine Tonica gebraucht wird. (*) Er hat seinen eigentlichen Siz auf der großen Septime, oder dem Subsemitonium des gleich darauf folgenden Grundtones; nämlich wenn man anstatt dieses Schlußes:

(*) S. Septimenaccord.



Was also über diesen Accord zu sagen ist, findet sich bereits in den Artikeln Ausweichung, Cadenz und Septimenaccord, und was vom Gebrauch der wesentlichen Septime gesagt worden, gilt hier von der Quinte, sie sey die eigentliche, oder die falsche Quinte weil sie die eigentliche Septime des Grundtones ist.

Wir haben also hier weiter nichts anzumerken als daß noch andre Accorde mit Quint und Sexte vorkommen, die von diesem ganz verschieden sind. Nämlich erstlich ein Accord der aus dem Accord der Septime und None entsteht, wenn anstatt des wahren Grundtones dessen Quinte in den Baß gesezt wird. In diesem Accord ist nicht die Quinte, wie in dem ächten Quintsextaccord, sondern die Terz des Baßtones die Dissonanz, die Quinte aber ist die eigentliche None des Grundtones, wie aus folgendem Beyspiehle deutlich erhellet.



Zweytens kommt in den Werken der französischen Tonsezer ein Quintsextaccord vor, den sie für einen wesentlich dissonirenden Accord zu halben Cadenzen brauchen. Hievon ist in einem eigenen Artikel das Nöthige gesagt worden. (*)

(*) Sexte (dissonirende.)

Quintetto; Quinque.
(Musik.)

Was die schon in einem besondern Artikel beschriebene Quartette und Quatuor, in Ansehung vier concertirender Stimmen sind, sind diese in fünf Stimmen. Also kann auch das, was über jene angemerkt worden, auch auf diese angewendet werden.



R.

Radiren.

(Zeichnende Künste.)

(*) Radere.

Mit diesem ursprünglich lateinischen Worte, (*) das eigentlich auskrazen oder abkrazen bedeutet, drüket man die Arbeit aus, mit der ein Zeichner vermittelst einer stählernen Nadel eine Zeichnung auf eine kupferne Platte einreißt. Dieses geschiehet hauptsächlich auf eine, mit Firnisgrund überzogene Platte (*), wo mit der Nadel der Firnisgrund, so wie es die Zeichnung erfodert, bis auf das Kupfer weggekrazt wird, damit das Aezwasser, das man hernach über die gegründete Platte gießt, die mit der Nadel gerissenen Striche auf dem Kupfer ausfressen, oder einäzen könne. Man radirt aber auch auf die bloße Platte, ohne Firnis: dieses nennen einige mit der kalten Nadel arbeiten; das ist mit der Nadel die Zeichnung in das Kupfer einreissen. Es geschieht in zweyerley Absicht. Gemeiniglich, wenn eine Platte schon geäzt, und ein Probedruk davon gemacht ist, um der Zeichnung hier und da nachzuhelfen, und noch fehlende Striche hereinzubringen; aber man radirt auch kleine Zeichnungen ganz mit der kalten Nadel, so wie man mit dem Grabstichel gleich auf das bloße Kupfer sticht. Weil aber der Zeichner auf diese Weise nicht tief in das Kupfer reissen kann, und mit mehr oder weniger Kraft auf die Nadel drüken muß, so können nur kleine und flüchtige Zeichnungen so radirt werden, die hernach auch nur sehr wenig Abdrüke geben. Also muß man das Radiren hauptsächlich betrachten, in so fern es auf den Firnisgrund zum Aezen vorgenommen wird; wobey es hinlänglich ist, daß der Firnis, so wie es das Aezen erfodert, mit der Nadel weggenommen werde.

(*) S. Gründen, Firnis zum Aezen.

Weil der Firnis sehr dünne aufgetragen, und weich ist, so hat man nicht nöthig, wie beym Radiren mit der kalten Nadel, sie stark aufzudrüken; man kann die Nadel bald eben mit der Leichtigkeit führen, wie die Feder, oder die Reißkohle. Mithin kann ein geübter Zeichner mit eben der Freyheit und Flüchtigkeit radiren, mit der er auf Papier zeichnet. Und hierin liegt der Grund, warum man in mehrern Absichten den radirten Kupferblättern, den Vorzug über die gestochenen geben muß, wovon schon anderswo gesprochen worden. (*)

(*) S. Aezkunst.

Ueber die Handgriffe des Radirens und die Beschaffenheit der Nadeln, kann man in dem im Artikel Aezkunst angezeigten Werke des Abr. Boße die nöthigen Nachrichten finden. Was übrigens in diesem Artikel noch anzuführen wäre, findet sich bereits in den Artikeln Aezen, Firnis, Gründen und Kupferstecherkunst.

Re.

(Musik.)

Die zweyte in der Solmisation gebräuchliche Sylbe, die allemal den zweyten Ton des aretinischen Hexachords anzeiget, der dem Mi = Fa vorhergeht. Wenn das Hexachord von C anfängt, so ist D das Re; fängt es von G an, so ist A das Re. (*)

(*) S. Solmisation.

Recitativ.

(Musik.)

Es giebt eine Art des leidenschaftlichen Vortrages der Rede, die zwischen dem eigentlichen Gesang, und der gemeinen Declamation das Mittel hält; sie geschieht wie der Gesang in bestimmten zu einer Tonleiter gehörigen Tönen, aber ohne genaue Beobachtung alles Metrischen und Rhythmischen des eigentlichen Gesanges. Diese so vorgetragene Rede wird ein Recitativ genannt. Die Alten unterscheideten diese drey Gattungen des Vortrages so, daß sie dem Gesang abgesezte Töne zuschrieben, der Declamation aneinanderhangende, das Recitativ aber mitten zwischen beyde sezten. Martianus Capella nennt diese drey Arten genus vocis - continuum, divisum, medium, und er thut hinzu, die lezte Art, nämlich das Recitativ, sey die, die man zum Vortrag der Gedichte brauche. Diesemnach hätten die Alten, ihre Gedichte nach Art unsers Recitatives vorgetragen; und man kann hieraus erklären, warum in den alten Zeiten das Studium der Dichtkunst von der Musik unzertrennlich gewesen. Die bloße Declamation wurd bey den Alten auch notirt, aber blos durch Accente, nicht durch musicalische Töne.

Dieses

Dieses sagt Bryennius, den **Wallis** herausgegeben hat, mit klaren Worten.

Von der bloßen Declamation unterscheidet sich das Recitativ dadurch, daß es seine Töne aus einer Tonleiter der Musik nihmt, und eine den Regeln der Harmonie unterworfene Modulation beobachtet, und also in Noten kann gesezt und von einem die volle Harmonie anschlagenden Baße begleitet werden. Von dem eigentlichen Gesang unterscheidet es sich vornehmlich durch folgende Kennzeichen. Erstlich bindet er sich nicht so genau, als der Gesang, an die Bewegung. In derselben Taktart sind ganze Takte und einzele Zeiten nicht überall von gleicher Dauer, und nicht selten wird eine Viertelnote geschwinder, als eine andere verlassen; dahingegen die genaueste Einförmigkeit der Bewegung, so lange der Takt derselbe bleibet, in dem eigentlichen Gesange nothwendig ist. Zweytens hat das Recitativ keinen so genau bestimmten Rhythmus. Seine größern und kleinern Einschnitte sind keiner andern Regel unterworfen, als der, den die Rede selbst beobachtet hat. Daher entstehet drittens auch der Unterschied, daß das Recitativ keine eigentliche melodische Gedanken, keine würkliche Melodie hat, wenn gleich jeder einzele Ton eben so singend, als in dem wahren Gesang vorgetragen würde. Viertens bindet sich das Recitativ nicht an die Regelmäßigkeit der Modulation in andere Töne, die dem eigentlichen Gesang vorgeschrieben ist. Endlich unterscheidet sich das Recitativ von dem wahren Gesang dadurch, daß nirgend, auch nicht einmal bey vollkommenen Cadenzen, ein Ton merklich länger, als in der Declamation geschehen würde, ausgehalten wird. Es giebt zwar Arien und Lieder, die dieses mit dem Recitativ gemein haben, daß ihre ganze Dauer ohngefehr eben die Zeit wegnihmt, die eine gute Declamation erfodern würde; aber man wird doch etwa einzele Sylben darin antreffen, wo der Ton länger und singend ausgehalten wird. Ueberhaupt werden in dem Vortrag des Recitativs die Töne zwar rein nach der Tonleiter, aber doch etwas kürzer abgestoßen, als im Gesang, vorgetragen.

Das Recitativ kommt in Oratorien, Cantaten und in der Oper vor. Es unterscheidet sich von der Arie, dem Lied und andern zum förmlichen Gesang dienenden Texte dadurch, daß es nicht lyrisch ist. Der Vers ist frey, bald kurz, bald lang, ohne ein in der Folge sich gleichbleibendes Metrum. Dieses scheinet zwar nur seinen äußerlichen Charakter zu bestimmen; aber er hat eben die besondere Art des Gesanges veranlasset.

Indessen ist freylich auch der Inhalt des Recitatives von dem Stoff der Arien und Lieder verschieden. Zwar immer leidenschaftlich, aber nicht in dem gleichen, oder stäten Fluß desselben Tones, sondern mehr abgewechselt, mehr unterbrochen und abgesezt. Man muß sich den leidenschaftlichen Ausdruk in der Arie wie einen langsam oder schnell, sanft oder rauschend, aber gleichförmig fortfließenden Strohm vorstellen, dessen Gang die Musik natürlich abbildet: das Recitativ hingegen kann man sich wie einen Bach vorstellen, der bald stille fortfließt, bald zwischen Steinen durchrauscht, bald über Klippen herabstürzt. In eben demselben Recitativ kommen bisweilen ruhige, blos erzählende Stellen vor; den Augenblik darauf aber heftige und höchstpathetische Stellen. Diese Ungleichheit hat in der Arie nicht statt.

Indessen sollte der völlig gleichgültige Ton im Recitativ gänzlich vermieden werden; weil es ungereimt ist, ganz gleichgültige Sachen in singenden Tönen vorzutragen. Ich habe mich bereits im Artikel Oper weitläuftiger hierüber erkläret, und dort angemerkt, daß kalte Berathschlagungen, und solche Scenen, wo man ohne allen Affekt spricht, gar nicht musicalisch sollten vorgetragen werden. Es ist so gar schon wiedrig, wenn eine völlig kaltsinnige Rede in Versen vorgetragen wird. Und eben deswegen habe ich dort den Vorschlag gethan, zu der Oper, wo durchaus alles musicalisch seyn soll, eine ihr eigene und durchaus leidenschaftliche Behandlung des Stoffs zu wählen, damit das Recitativ nirgend unschiklich werde. Denn welcher Mensch kann sich des Lachens enthalten, wenn, wie in der Opera Cato, die Aufschrift eines Briefes, (Il senato à Catone) singend und mit Harmonie begleitet, gelesen wird? Dergleichen abgeschmaktes Zeug kommt aber nur in zu viel Recitativen vor.

Wenn ich nun in diesem Artikel dem Tonsezer meine Gedanken über die Behandlung des Recitatives vortragen werde, so schließe ich ausdrüklich solche, die gar nichts leidenschaftliches an sich haben, aus; denn warum sollte man dem Künstler Vorschläge thun, wie er etwas ungereimtes machen könne? Ich seze zum voraus, daß jedes Recitativ und jede ein-

einzele Stelle darin so beschaffen sey, daß der, welcher spricht, natürlicher Weise im Affekt spreche. Darum werde ich auch nicht nöthig haben, wie Hr. Scheibe (*) einen Unterschied zwischen dem blos recitirten und declamirten Recitativ zu machen; weil ich das erstere ganz verwerfe. Behauptet es indessen in der Oper, und in der Cantate seinen Plaz, so mag der Dichter sehen, wie er es verantwortet, und der Tonsezer, wie er es behandeln will. Denn hierüber Regeln zu geben, wäre nach meinen Begriffen eben so viel, als einen Dichter zu unterrichten, was für eine Versart er zu wählen habe, um ein Zeitungsblatt in eine Ode zu verwandeln.

(*) S. Dessen Abhandlung über das Recitativ in der Bibliothek der schönen Wissenschaften im XI u. XII Theile.

Niemand bilde sich ein, daß der Dichter nur die schwächesten und gleichgültigsten Stellen seines Werks dem Recitativ vorbehalte, den stärksten Ausdruch der Leidenschaften aber in Arien, oder andern Gesängen anbringe. Denn gar ofte geschieht das Gegentheil, und muß natürlicher Weise geschehen. Die sehr lebhaften Leidenschaften, Zorn, Verzweiflung, Schmerz, auch Freud und Bewundrung, können, wenn sie auf einen hohen Grad gestiegen sind, selten in Arien natürlich ausgedrukt werden. Denn der Ausdruk solcher Leidenschaften wird alsdenn insgemein ungleich und abgebrochen, welches schlechterdings dem fließenden Wesen des ordentlichen Gesangs zuwieder ist. Man stelle sich vor, Hr. Ramler hätte gegen sein eigenes Gefühl einem Tonsezer zu gefallen, folgende Stelle eines Recitatives, in einem lyrischen Sylbenmaaß gesezt:

Unschuldiger! Gerechter! hauche doch
Die matt' gequälte Seele von dir! —
Wehe! Wehe!
Nicht Ketten, Bande nicht, ich sehe
Gespitzte Kelle — Jesus reicht die Hände dar
Die theuren Hände, deren Arbeit Weithun war.

Wie würde doch daraus eine Arie gemacht werden seyn? Es ist wol nicht nöthig, daß ich zeige, wie ungereimt es wäre, eine solche höchstpathetische Stelle, nach Art einer Arie zu sezen. Hieraus aber siehet man deutlich, wie der höchste Grad des Leidenschaftlichen sich gar oft zum Recitativ viel besser, als zur Arie schikt. Wir sehen es deutlich an mancher Ode, nach lyrischen Versarten der Alten, an die sich gewiß kein Tonsezer wagen wird, es sey denn, daß er sie abwechselnd, bald als ein Recitativ bald als Arioso, bald als Arie behandeln könne.

Es ist meine Absicht gar nicht hier dem Dichter zu zeigen, wie er das Recitativ behandeln soll. Die Muster, die Ramler gegeben, sagen ihm schon mehr, wenn er Gefühl hat, als ich ihm sagen könnte.

Ich will hier nur noch einen besondern Punkt berühren. Ich kann mich nicht enthalten zu gestehen, daß die bisweilen in Recitativen vorkommende Einschaltungen fremder Reden und Sprüche, die der Tonsezer allemal als Arioso vorträgt, nach meiner Empfindung etwas anstößiges haben. Ich habe an einem andern Ort (*) den lyrisch erzählenden Ton des Recitatives in der Ramlerischen Paßion als ein Muster empfohlen. Ich wußte in der That kein schöneres Recitativ zu finden, als gleich das, womit dieses Oratorium anfängt. Was kann pathetischer und für den Tonsezer zum Recitativ erwünschter seyn, als dieses.

(*) S. Oratorium.

— Bester aller Menschenkinder!
Du zagst? du zitterst? gleich dem Sünder
Auf den sein Todesurtheil fällt!
Ach seht! er sinkt, belastet mit den Missethaten
Von einer ganzen Welt.
Sein Herz in Arbeit fliegt aus seiner Höhle
Sein Schweiß fließt purpurroth die Schläf' herab.
Er ruft: **Betrübt ist meine Seele**
Bis in den Tod. u. s. f.

Graun, hat nach dem allgemeinen Gebrauch, der zur Regel geworden ist, die Worte: **Betrübt ist meine Seele** u. s. w. die der Dichter einer fremden Person in den Mund legt, als ein Arioso vorgetragen, und man wird schweerlich, wenn man es für sich betrachtet, etwas schöneres in dieser Art aufzuweisen haben, als dieses Arioso: und dennoch ist es mir immer anstößig gewesen, und bleibt es, so oft ich diese Paßion höre. Es ist mir nicht möglich mich darein zu finden, daß dieselbe recitirende Person, bald in ihrem eigenen, bald in fremden Namen singe. Und doch sehe ich auf der andern Seite nicht, warum eben dieses Dramatische bey dem epischen Dichter mir nicht mißfällt? Wenn mich also mein Gefühl hierüber nicht täuscht; so möchte ich sagen, es gehe an in eines andern Namen, und mit seinen Worten zu sprechen; aber nicht zu singen. Allein, ich getraue mir nicht mein Gefühl hierüber zur Regel anzugeben. Im würklichen Drama, da die Worte: **Betrübt** u. s. f. von der Person selbst, gesun=

gesungen würden, wär alles, wie der Tonsezer es gemacht hat, vollkommen. Oder wenn es so stünde:

Sein Schweiß fließt purpurroth,
Die Schläf' herab: **Betrübt ist seine Seele**
Bis in den Tod.

So könnte doch, dünkt mich, das Arioso, so wie Graun es gesezt hat, beybehalten werden. So gar die Folge dieser eingeschalteten Rede könnte hier der Dichter in seinem eigenen Namen sagen. Nur in dem einzigen Vers

Nimm weg, nimm weg den bittern Kelch von meinem **Munde.** —

müßte seinem stehen. Doch ich will, wie gesagt, hierüber nichts entscheiden: ich sage nur, daß mein Gefühl sich an solche Stellen nie hat gewöhnen können.

So viel sey von der Poesie des Recitatives gesagt. Rousseau hat sehr richtig angemerkt, daß nur die Sprachen, die schon an sich im gemeinen Vortrag einen guten musikalischen Accent, oder etwas singendes haben, sich zum Recitativ schiken. Darin übertrift freylich die Italiänische meist alle andern heutigen europäischen Sprachen. Aber auch weniger singende Sprachen können von recht guten Dichtern, wenn nur der Inhalt leidenschaftlich genug ist, so behandelt werden, daß sie genug von dem musikalischen Accent haben: Klopstok und Ramler haben uns durch Beyspiehle hievon überzeuget. Wer die englische Sprache nur aus einigen kalten gesellschaftlichen Gesprächen kennte, würde sich nicht einfallen lassen, daß man darin Verse schreiben könnte, die den besten aus der Aeneis an Wolklang gleich kommen: und doch hat Pope dergleichen gemacht. Also kommt es nur auf den Dichter an, auch in einer etwas unmusikalischen Sprache, sehr musikalisch zu schreiben.

Aber es ist Zeit, daß wir auf die Bearbeitung des Recitatives kommen, die dem Tonsezer eigen ist. Um aber hierüber etwas nüzliches zu sagen, ist es nothwendig, daß wir zuerst die Eigenschaften eines vollkommen gesezten Recitatives, so gut es uns möglich ist, anzeigen.

1. Das Recitativ hat keinen gleichförmigen melodischen Rhythmus, sondern beobachtet blos die Einschnitte und Abschnitte des Textes, ohne sich um das melodische Ebenmaaß derselben zu bekümmern. In Deutschland und in Italien wird es immer in $\frac{4}{4}$ Takt gesezt. Im französischen Recitativ kommen allerley Taktarten nach einander vor, daher sie sehr schweer zu accompagniren, und noch schweerer zu fassen sind.

2. Es hat keinen Hauptton, noch die regelmäßige Modulation der ordentlichen Tonstüke; noch muß es, wie diese, wieder im Hauptton schließen; sondern der Tonsezer giebt jedem folgenden Redesaz, der einen andern Ton erfodert, seinen Ton, er stehe mit dem vorhergehenden in Verwandschaft, oder nicht; er bekümmert sich nicht darum, wie lang oder kurz dieser Ton daure, sondern richtet sich darin lediglich nach dem Dichter. Schnelle Abweichungen in andere Töne haben besonders da statt, wo ein in ruhigem oder gar fröhlichen Ton redender plözlich durch einen, der in heftiger Leidenschaft ist, unterbrochen wird; welches in Opern ofte geschieht.

3. Weil das Recitativ nicht eigentlich gesungen, sondern nur mit musikalischen Tönen declamirt wird, so muß es keine melismatische Verziehrungen haben.

4. Jede Sylbe des Textes muß nur durch einen einzigen Ton ausgedrükt werden: wenigstens muß, wenn irgend noch ein andrer zu besserm Ausdruk daran geschleift wird, dieses so geschehen, daß die deutliche Aussprach der Sylbe dadurch nicht leidet.

5. Alle grammatische Accente müssen dem Sylbenmaaße des Dichters zufolge auf gute, die Sylben ohne Accente auf die schlechten Takttheile fallen.

6. Die Bewegung muß mit dem besten Vortrag übereinkommen; so daß die Worte, auf denen man im Lesen sich gern etwas verweilet, mit langen, die Stellen aber, über die man im Lesen wegeilet, mit geschwinden Noten besezt werden.

7. Eben so muß das Steigen und Fallen der Stimme sich nach der zunehmenden, oder abnehmenden Empfindung richten, sowol auf einzelen Sylben, als auf einer Folge von mehrern Sylben.

8. Pausen sollen nirgend gesezt werden, als wo im Text würkliche Einschnitte, oder Abschnitte der Säze vorkommen.

9. Bey dem völligen Schluß einer Tonart, auf welche eine andere ganz abstechende kommt, soll die Recitativstimme, wo nicht schon die Periode der Rede die Cadenz fodert, auch keine machen. Das Recitativ kann die Cadenz, wenn die Oberstimme bereits schweiget, dem Baß überlassen.

10. Die besondern Arten der Cadenzen, wodurch Fragen, heftige Ausrufungen, streng befehlende Säze sich auszeichnen, müssen eben nicht auf die lezten Sylben des Sazes, sondern gerade auf das Hauptwort, auf dessen Sinn diese Figuren der Rede beruhen, gemacht werden.

11. Die Harmonie soll sich genau nach dem Ausdruk des Textes richten, leicht und consonirend bey geseztem, und fröhlichen; klagend und zärtlich dissonirend bey traurigem und zärtlichen Inhalt; beunruhigend und schneidend dissonirend bey sehr finsterem, bey heftigem und stürmischen Ausdruk seyn. Doch versteht es sich von selbst, daß auch die wiedrigsten Dissonanzen, nach den Regeln der Harmonie sich müssen vertheidigen lassen. Besonders ist hier auf die Mannigfaltigkeit der harmonischen Cadenzen, wodurch man in andere Töne geht, Rüksicht zu nehmen; weil diese das meiste zum Ausdruk beytragen.

12. Auch das Piano und Forte mit ihren Schattirungen sollen nach Inhalt des Textes wol beobachtet werden.

13. Zärtliche, besonders sanft klagende und traurige Säze, auch sehr feyerlich Pathetische, die durch einen oder mehrere Redesäze in gleichem Ton der Declamation fortgehen, müssen sowol der Abwechslung halber, als weil es sich da sonst gut schiket, Arioso gesezt werden.

14. Als eine Schattirung zwischen dem ungleichen gemeinen recitativischen Gang, und dem Arioso, kann man, wo es sich wegen des eine Zeitlang anhaltenden gleichförmigen Ganges der Declamation schiket, dem recitirenden Sänger die genau taktmäßige Bewegung vorschreiben.

15. Endlich wird an Stellen, wo die Rede voll Affekt, aber sehr abgebrochen, und mit einzelen Worten, ohne ordentliche Redesäze fortrükt, das sogenannte Accompagnement angebracht, da die Instrumente währendem Pausiren des Redenden, die Empfindung schildern.

Dieses sind, wie mich dünkt die Eigenschaften eines vollkommenen Recitatives. Anstatt einer wortreichen und vielleicht unnüzen Anleitung, wie der Tonsezer jede dieser Eigenschaften in das Recitativ zulegen habe, wird es wol nüzlicher seyn, wenn ich gute und schlechte Beyspiehle anführe, und einige Anmerkungen darüber beybringe. Einer meiner Freunde, der mit der Theorie der Musik ein feines Gefühl des guten Gesanges verbindet, und dem ich diesen Aufsaz mitgetheilt habe, hat die Gefälligkeit gehabt, folgende Beyspiehle zur Erläuterung der obigen Anmerkungen aufzusuchen, und noch mit einigen Anmerkungen zu begleiten. Ich habe nicht nöthig die Weitläuftigkeit dieses Artikels zu entschuldigen; der Mangel an guter Anweisung zum Recitativ rechtfertiget mich hinlänglich. (†)

* * *

Zur Erläuterung der ersten und achten Regel, dienet das Beyspiehl I.

Hier siehet man zur Erläuterung der ersten Regel Einschnitte von verschiedener Länge und Kürze, so wie es der Text erfoderte. Zugleich aber hat man ein Beyspiehl, wie gegen die achte Regel gefehlt wird; denn bey dem Worte Götter + ist ein förmlicher Einschnitt in der Melodie und Harmonie, der erst bey dem Worte *Menschen* hätte fühlbar gemacht werden sollen.

Eben dieses gilt von dem Beyspiehl II. Auf dem Worte *Herz* wird mit dem G mollaccord eine harmonische Ruhe bewürkt, da doch der Sinn der Worte noch nicht vollendet ist. In beyden Stellen, die hier getadelt werden, sind auch die Pausen unschiklich angebracht. Hier muß noch zur Ergänzung der achten Regel angemerkt werden, daß kein Leitton noch eine Dissonanz eher resolviren muß, als bis ein völliger Sinn der Worte zu End ist. Wäre der Saz aber lang, oder fände man des Ausdruks wegen nöthig, die Harmonie oft abzuwechseln; so müßte bey jeder Resolution des Leittones oder der Dissonanz, sogleich ein anderer Leitton, oder eine neue Dissonanz eintreten, damit die Erwartung auch in der Harmonie unterhalten werde, wie in folgendem Recitativ III. von Graun.

Hier sind alle Accorde durch Leittöne und Dissonanzen in einander geschlungen, außer bey dem einzigen Wort *dolor* +, wo aber das Recitativ keine Pause hat, sondern fortgeht; daher man erst am Ende desselben in Ruhe gesezt wird. Solche Verände-

(†) Die Beyspiehle sind Kürze halber auf besondere Blätter abgesezt, und durch römische Zahlen I. II. u. s. f. numerirt worden, und dadurch ist im Text jedes der auf den besondern Blättern stehenden Beyspiehle deutlich bezeichnet worden.

I.

Er ler ne früh der Welt sich weihn! früh lern er, daß der Er - de Göt - ter auch Menschen sind.

II.

Mit Liebe wird ihr Herz zu diesem Gast entzündet.

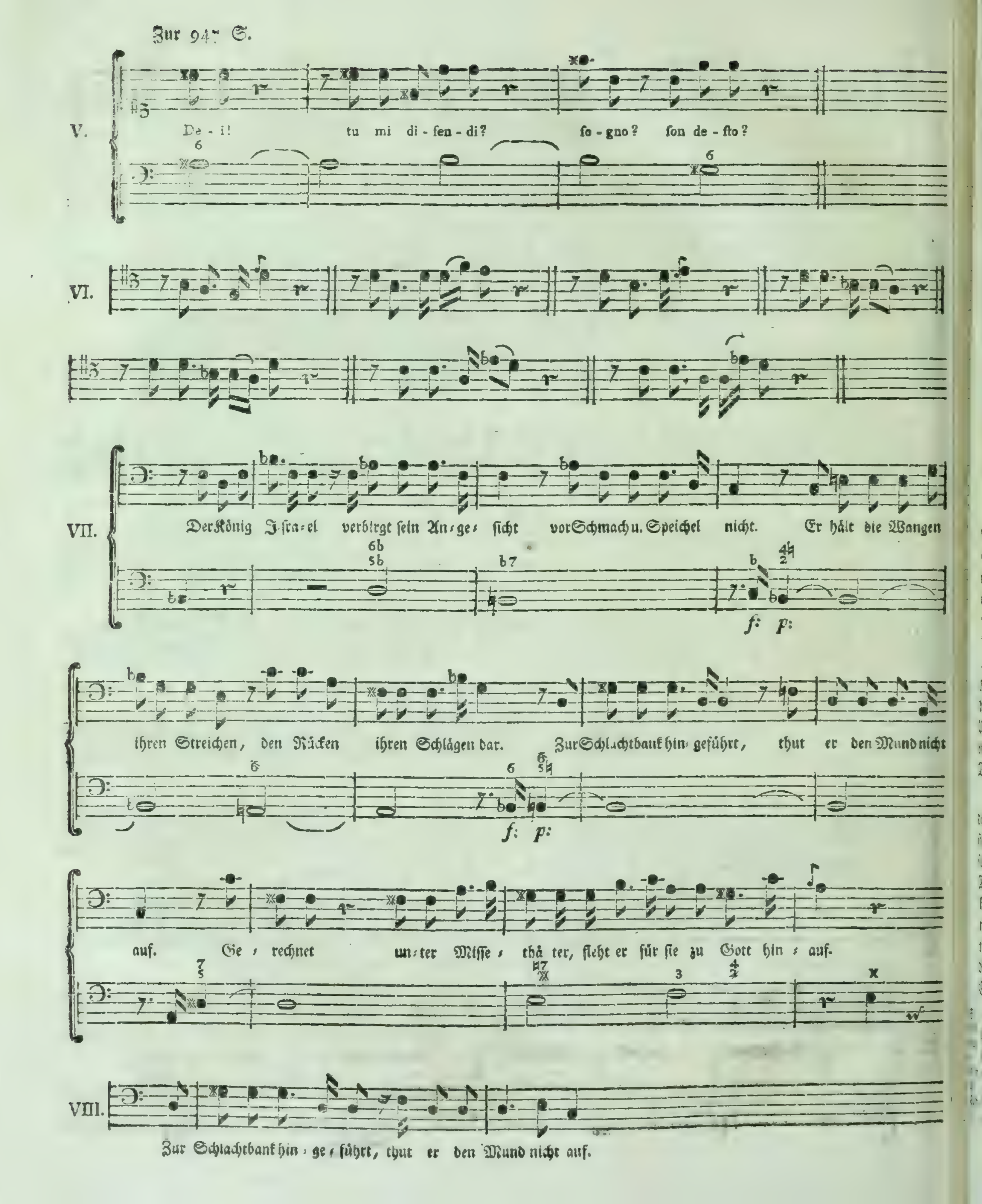
III.

Adagio.

Di - spe - ra - ta Porcia al ve - der spirar lo sposo a passo lento lo se - gue fin al - la pi - ra, e non sa - zia di la - gri - mar vuol con so - spiri an - co - ra inghiottir di do - lor car - bo - ni ar - den - ti, in - terrom - pen - do sue lab - bra con tai ac - cen - ti:

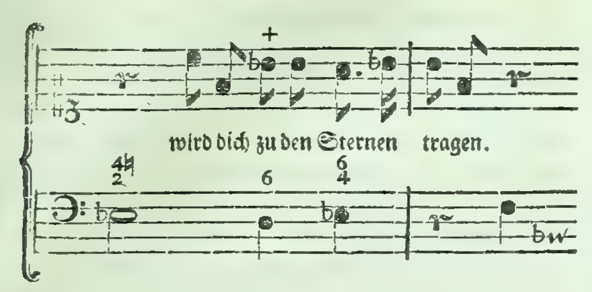
IV.

O Schmach! o Fre - vel! Schande! Grau - en! Ich, die ich ihn rc.



Zur 947 S.
V.
De - i! tu mi di - fen - di? so - gno? son de - sto?
VI.
VII.
Der König Israel verbirgt sein An - ge - sicht vor Schmach u. Speichel nicht. Er hält die Wangen
f: p:
ihren Streichen, den Rücken ihren Schlägen dar. Zur Schlachtbank hin - geführt, thut er den Mund nicht
f: p:
auf. Ge - rechnet unter Misse - thä ter, fleht er für sie zu Gott hin - auf.
VIII.
Zur Schlachtbank hin - ge - führt, thut er den Mund nicht auf.

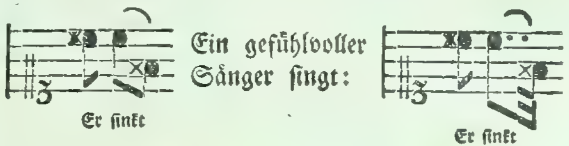
änderungen der Harmonie mitten in der Rede müssen allemal auf ein Hauptwort treffen, nicht auf ein Nebenwort, wie hier:



Bey der zweyten Regel ist über die Worte: **er stehe mit der vorhergehenden in Verwandschaft oder nicht**, etwas zu erinnern. Ueberhaupt hat die Regel ihre Richtigkeit: Nur die Art von einem Ton zum andern überzugehen, muß nach den Regeln der harmonischen Sezkunst geschehen. Denn ofte kann ein Redesaz auch 2, 3, und mehrere Töne haben, wie das obige Recitativ von Graun; flößen aber da die Töne nicht natürlich in einander, so würd es Schwulst und Unsinn. Auch wenn der Affekt nicht sehr heftig, noch ängstlich ist, bleibt man gern in einem gewissen Geleise, ohne von einem entlegenen Ton zu einem andern entlegenen überzugehen. Bey kurzen Redesäzen ist dieses noch mehr nothwendig, wenn gleich der Affekt heftig ist; weil die Kürze solcher Säze schon an sich etwas heftiges ausdrücket, welches, wenn man es noch durch plözliche Uebergänge zu entlegenen Tönen vermehren wollte, leicht übertrieben, und undeutlich werden könnte. Dieses erhellet aus folgendem Beyspiehle IV.
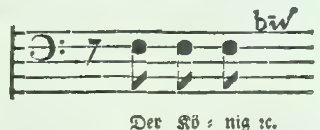
Die Bewegung ist hier viel zu heftig, als daß man die plözlichen Abänderungen der Harmonie wol verstehen könne; zumal da in die Recitativstimme solche wunderliche Intervalle gelegt sind, und die Deklamation so verkehrt ist. Graun ist in solchen kurzen heftigen Redesäzen in Ansehung der harmonischen Uebergänge sehr leicht, er deklamirt aber richtig, dadurch wird der Ausdruk in solchen Fällen deutlich, weil man blos auf den Sänger Acht giebt. S. V.

Nach der dritten und vierten Regel sind also folgende und ähnliche Säze, die Hr. Scheibe in seiner Abhandlung (*) für gut hält, verwerflich. S. VI. Ein Sänger von Gefühl unterläßt nicht, hie und da, wo der Affekt Schönheit verträgt, Schwebungen und Ziehungen, auch Vorschläge, (schweerlich Triller) anzubringen, die aber sehr einfältig auf dem Papier aussehen, und die kein Sänger, der nicht von Geburt und Profeßion ein Sänger ist, gut herausbringen kann. Für mittelmäßige Sänger thut die bloße Deklamation, da eine Note zu jeder Sylbe gesezt wird, bessere Würkung. Exempel von guten Meistern, wo zwey Töne auf eine Sylbe fielen, sind höchst rar. Graun hat ein einzigesmal in seinem Tod Jesu gesezt.
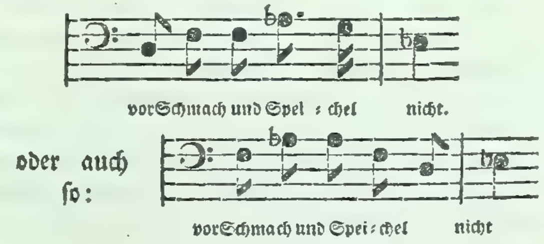


und dann entsteht der wahre Ton des Mitleids. Man kann bey dieser Stelle Graun nicht wohl beschuldigen, daß er blos habe mahlen wollen; seine Hauptabsicht scheinet dabey gewesen zu seyn, dem Sänger einen äußerst mitleidigen Ton in den Mund zu legen, und daher ist diese Stelle in dem Recitativ Gethsemane ꝛc. auch so ungemein rührend.

Zu Beyspiehlen der Fehler gegen die fünfte und siebende Regel kann folgendes dienen. S. VII. Gleich der Anfang sollte heißen:

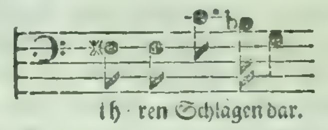


Die lezten Worte des ersten Redesazes sind falsch deklamirt; sie sollten entweder



gesezt seyn. In dem darauf folgenden Redesaz sollten die Worte: **Wangen, Streichen, Rüken, Schlägen**, auf das erste oder dritte Viertel des Takts fallen. Da das Wort ihren nur ein Nebenwort ist, und hier wieder die Absicht des Poeten das größte Taktgewicht hat, welches noch dazu das erstemal durch höhere und nachdrüklichere Töne, als das Hauptwort Streichen hat, vermehrt wird; so wird da-

dadurch der Sinn dieses Sazes ganz verstellt. Ueber der ersten Sylbe des Worts Schlägen, sollte c statt fis stehen, nämlich also:



dadurch erhielte dieses Wort den Nachdruk, der ihm zukömmt, und der unnatürliche Sprung der verminderten Quarte zu der lezten kurzen Sylbe dieses Worts wäre vermieden. Im dritten Saz stehn die Worte er und Mund auf einem unrechten Taktviertel. Dann giebt die natürliche Deklamation den Ton des Endfalls dieses Sazes an;



Auf folgende Art wäre der ganze Saz mit Beybehaltung derselben Harmonie in ein besseres Geschik gebracht. S. VIII.

Das Anfangswort des lezten Sazes wird wegen des Nachdruks, der auf die erste kurze Sylbe desselben gelegt ist, und der durch den Sprung von der vorhergegangenen tiefen Note entsteht, ungemein verstellt. Man beruft sich bey solchen Stellen insgemein auf den Vortrag guter Sänger, die statt



singen; aber warum schreibt man nicht lieber so? Das Wort Missethäter steht auf einen unrechten Taktviertel, welches durch die unnatürliche Pause, nach dem Worte gerechnet, entstanden ist. Das Wort fleht sollte, ob es gleich kurz ist, eine höhere Note haben, und nicht das Beywort er. Eben dieses gilt von der Präposition für, und der ersten Sylbe von hinauf, da das Hauptwort Gott weder Taktgewicht noch nachdrükliche Höhe hat. Der Tonsezer hat, wie man sieht, ängstlich gesucht, in der Singstimme etwas Flehendes hineinzubringen. Dieses gilt hier, so viel wie nichts: hier soll nicht mehr, nicht weniger als vorher geflehet werden, sondern mit Nachdruk deklamiret werden, was der Mund der Väter gesprochen hat. Der ganze Saz könnte mit einer geringen Veränderung der Harmonie ohngefähr so verbessert werden, wie bey IX. oder wie bey X.

Der Anfang des Sazes: Zur Schlachtbank rc. ist nach dem, was vorhergegangen ist, ganz und gar unsangbar: nicht wegen des Sprunges der übermäßigen Quarte d · gis, den ein etwas geübter Sänger recht gut treffen kann; sondern wegen der vorhergegangenen plözlichen Abänderung der Harmonie in zwey abgelegene Töne. Der Sänger schließt dem vorhergehenden Saz in G moll; indem er nun diesen Accord in der Begleitung erwartet, wird er kaum berühret, und gleich darauf ein Accord angeschlagen, dessen Grundaccord E dur, und von G moll sehr entlegen ist. Dieses verursachet, daß er von dem folgenden Saz weder das erste d noch das zweyte gis treffen kann.

Das Baßrecitativ in dem Graunischen Tod Jesu, das sich mit den Worten anfängt: Auf einmal fällt der aufgehaltne Schmerz, kann fürnehmlich über über die fünfte und siebente Regel zum Muster dienen, das vollkommen ist.

Die sechste Regel hat Graun sehr genau beobachtet. S. XI.

Viele Singcomponisten wollen, daß im Recitativ niemals mehr als zwey, höchstens drey Sechzehntheile auf einander folgen sollen. Man findet dieses in den Telemannischen und Scheibischen Recitativen genau beobachtet. In den tragischen Cantaten ist eher gegen den Accent der Sprache, und das natürliche Taktgewicht, als gegen diese Regel gefehlet. Man sehe gleich das erste Recitativ: Zwar hier mein Theseus glänzt kein stiller Sommertag. u. s. w. S. XII. Das unnatürliche Taktgewicht auf der lezten Sylbe von kretischen, wäre folgendergestalt (S. XIII) vermieden, und dem Sänger angezeiget worden, daß er über die Worte, die von keiner sonderlichen Bedeutung sind, wegeilen solle.

Wenn es wahr ist, daß man dem Vortrag des Sängers vieles in Recitativen überlassen muß, so ist es doch auch eben so wahr, daß es wiedersinnig ist, wenn der Tonsezer nicht alles, was in seinem Vermögen steht, anwendet, dem Sänger den Vortrag eines jeden Sazes zu bezeichnen. Der Sänger fühlt doch wohl nicht mehr, als der Componist.

Welche schöne Exempel von Graun kommen mir bey der siebenten Regel vor! Das erste ist aus der Cantate Apollo amante di Dafne. Apollo ruft, als er die Verwandlung gewahr wird. S. XIV.

Die

IX.

Ge=rechnet unter Miſ=ſe = thäter, fleht er für ſie zu Gott hin=auf.

X.

Ge=rechnet unter Miſ=ſe = thäter, fleht er für ſie zu Gott hinauf.

XI.

er kehrt ſein Antlitz hin zu dem an ſeiner Seite gekreuzigten Ver = brecher, ihm zu prophe = zeyn:

XII.

ſtiller Sommertag, wie in den kretiſchen Dädalſchen Gängen

XIII.

— tag, wie in den kretiſchen Dädalſchen Gängen

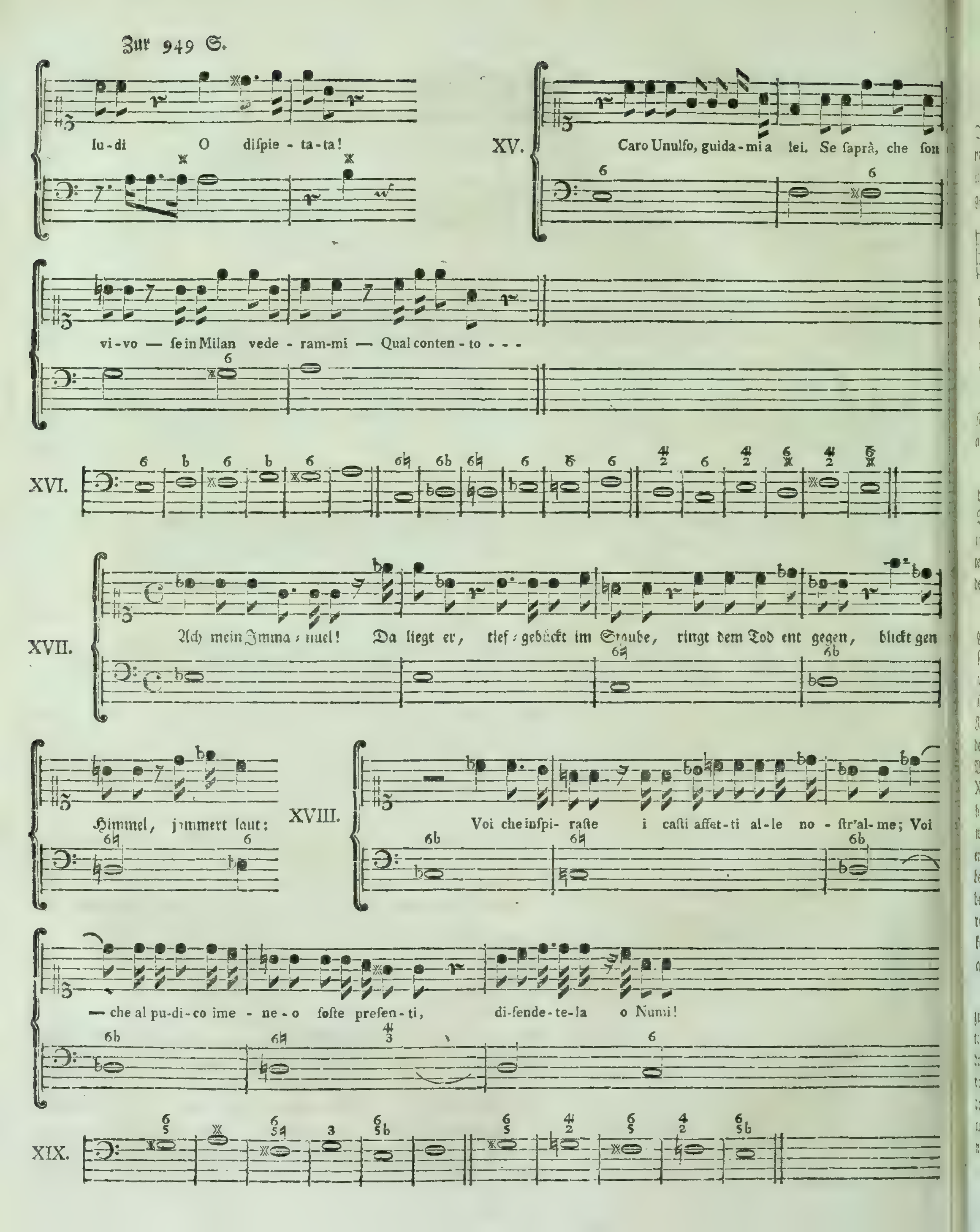
XIV.
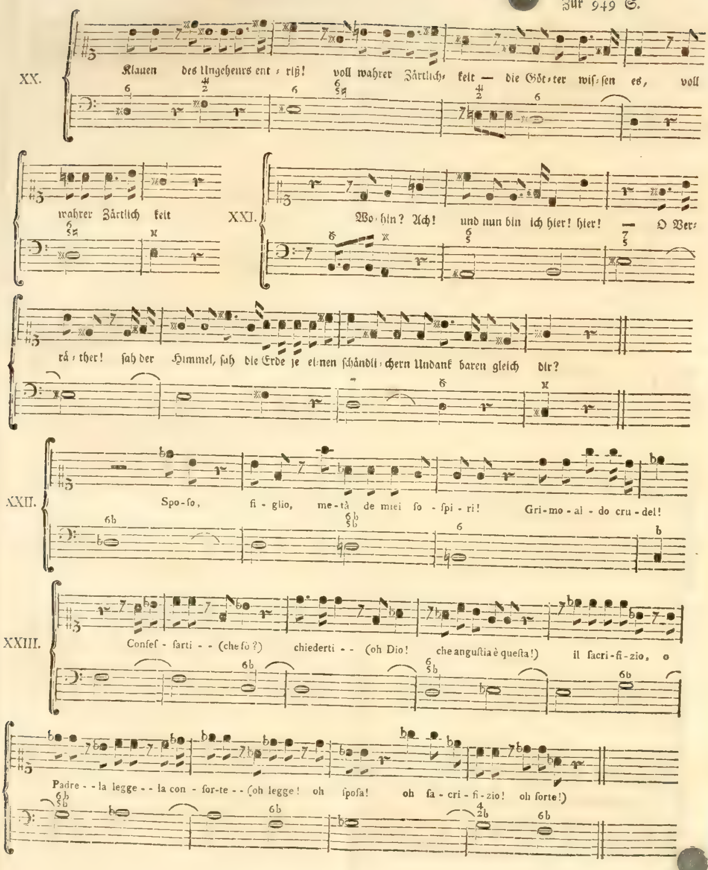
Mà o Cielo! che veggo mai? Frondo - ſe di - vengon le tue

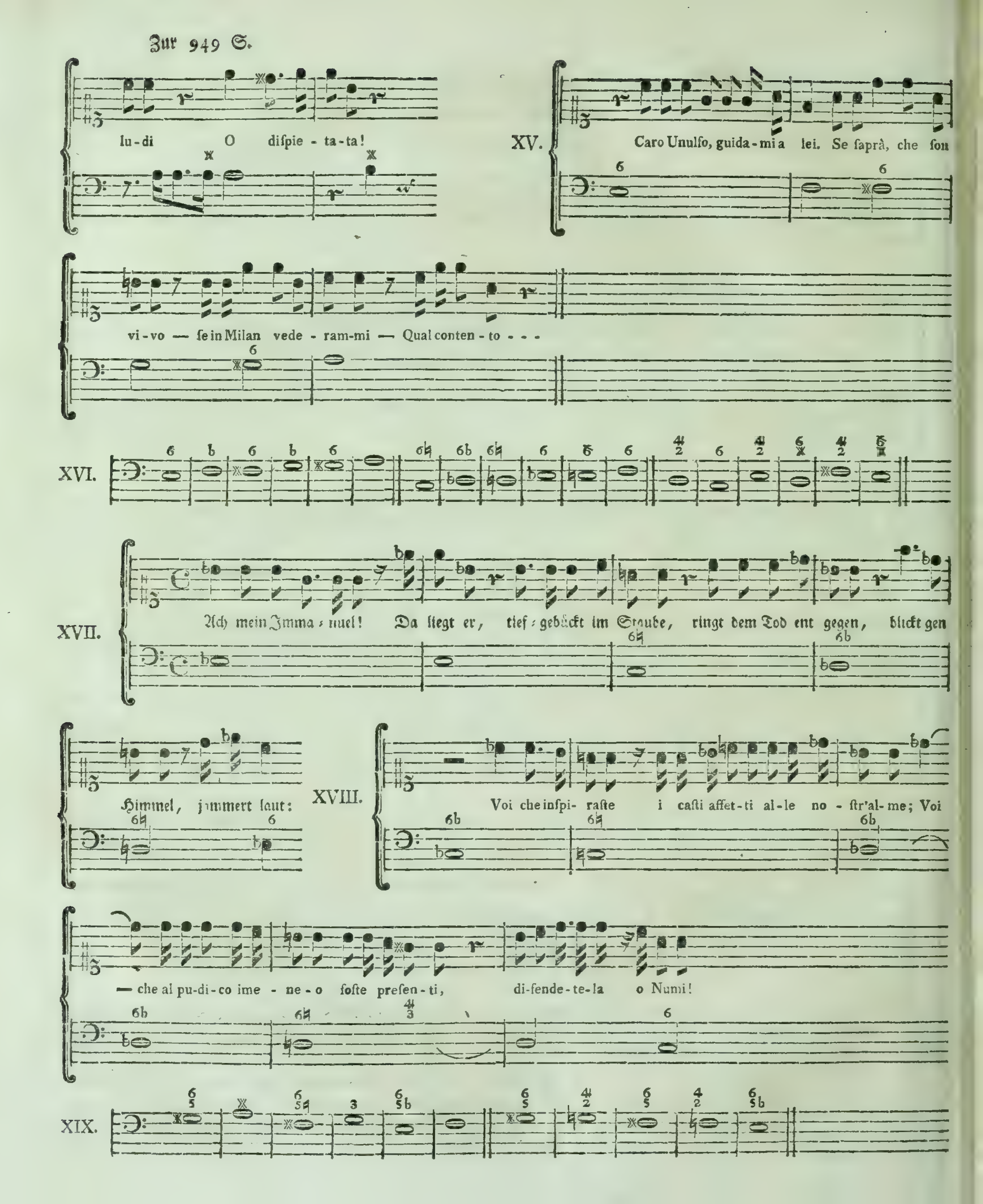
Allegro.

mani; dalle membra ſpunta - no verdi rami; e in ar - bo - re cangia - ta tu mie voglie de-
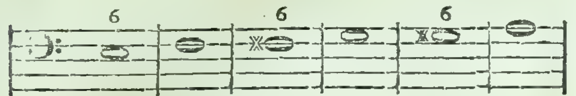
Andante.


Zur 949 S.
lu-di O dispie-ta-ta!
XV.
Caro Unulfo, guida-mi a lei. Se saprà, che son
vi-vo — se in Milan vede-ram-mi — Qual conten-to - - -
XVI.
XVII.
Ach mein Imma-nuel! Da liegt er, tief-gebückt im Staube, ringt dem Tod ent gegen, blickt gen
Himmel, jammert laut:
XVIII.
Voi che inspi-raste i casti affet-ti al-le no-str'al-me; Voi
— che al pu-di-co ime-ne-o foste presen-ti, di-fende-te-la o Numi!
XIX.


XX.
Klauen des Ungeheurs ent - riß! voll wahrer Zärtlich - keit — die Göt - ter wis - sen es, voll
wahrer Zärtlich keit
XXI.
Wo - hin? Ach! und nun bin ich hier! hier! — O Ver-
rä - ther! sah der Himmel, sah die Erde je ei - nen schändli - chern Undank baren gleich dir?
XXII.
Spo - so, fi - glio, me - tà de miei so - spi - ri! Gri - mo - al - do cru - del!
XXIII.
Confes - sarti - - (che fò?) chiederti - - (oh Dio! che angustia è questa!) il sacri - fi - zio, o
Padre - - la legge - - la con - for - te - - (oh legge! oh sposa! oh sa - cri - fi - zio! oh sorte!)


lu-di O dispie - ta-ta!
XV.
Caro Unulfo, guida-mi a lei. Se saprà, che son
vi-vo — se in Milan vede - ram-mi — Qual conten - to - - -
XVI.
XVII.
Ach mein Imma - nuel! Da liegt er, tief - gebückt im Staube, ringt dem Tod ent gegen, blickt gen
Himmel, jammert laut:
XVIII.
Voi che inspi- raste i casti affet-ti al-le no - str'al-me; Voi
— che al pu-di-co ime - ne - o foste presen-ti, di-fende-te-la o Numi!
XIX.

Die erste Bestürzung ist in hohen Tönen ausgedrükt. Danach sinkt die Stimme, und steigt mit der Harmonie immer um einen Grad höher, bis zu der lezten Ausrufung, O dispietata! In solchen steigenden Fällen sind die Transpositionen



von ungemein guter Würkung. Graun bedient sich ihrer hauptsächlich bey dem Ausdruk des Erstaunens, und der zunehmenden Freude sehr oft. S. XV.

Transpositionen, wie bey XVI. in steigenden Affekten sind traurig, und klagend; doch ist die erste und lezte heftiger, als die mittelste.

Es versteht sich, daß die Singstimme zugleich mit der Harmonie steigen und fallen müsse, wenn die Transpositionen ihre Würkung thun sollen. So ist von der mittelsten Transposition bey XVII ein gutes Exempel von Graun: auch das folgende aus der Oper Demofonte: S. XVIII.

Die Transpositionen bey XIX, die das entgegengesezte der vorhergehenden sind, sind sehr gut zu sinkenden und traurigen Affekten zu gebrauchen: die im zweyten Beyspiehle sind noch trauriger, als die im ersten. So hat Scheibe in seiner Ariadne auf Naxos, da wo sie mit Schauer und Entsezen von der Untreue ihres Theseus spricht, bey folgenden Worten: Ich die ich ihn den ausgestrekten &c. S. XX. die wahre Harmonie, und die nach und nach heruntersinkenden Töne in der Singstimme wohl gewählt, und den rechten Ausdruk getroffen, wenn er nur etwas richtiger deklamirt hätte. Hingegen bey folgender Stelle (S. XXI), wo die Stimme sich bey den Worten, o Verräther! hätte erheben, und recht sehr heftig werden sollen, ist es gerad umgekehrt. Auch die Harmonie, womit das o Verräther anfängt, ist viel zu weich an diesem Orte.

Graun wußte sich in solchen Contrasten besser zu helfen. S. XXII. Nach dem d im Baß, im zweyten Takt erwartet man den b E Mollaccord. An dessen statt hört man den rauhen Dominantenaccord von C, und wird noch mehr erschüttert, wenn Rodelinde bey den Worten Grimoaldo crudel ihre Stimme aufs höchste erhebt, da sie vorher in tiefern Tönen seufzte.
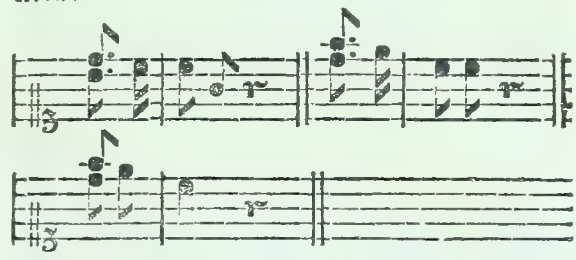
In der Oper Demofonte glaubt Timante, daß sein Vater, der ihn verheyrathen will, von seiner geliebten Dircea, mit der er schon heimlich verheyrathet ist, spreche, und ist darüber voller Freuden; am Ende des Gesprächs hört er einen ganz fremden Namen. Tausend quälende Vorstellungen überfallen ihn auf einmal. Der Vater verlangt Erklärung; er antwortet, wie bey XXIII zu sehen.

Nichts kann rührender seyn, als diese Folge von Tönen, und doch beruhen sie bis auf den lezten Takt, auf simple Quintenfortschreitungen der Harmonie, nämlich:



die man sonst nur zu gleichgültigen Säzen braucht. Ein großer Beweiß, daß bey kurzen Absäzen leicht auf einander folgende Harmonien weit bessere Würkung thun, als entlegene und in einander verwikelte.

Zur *neunten Regel*. Ganze Cadenzen in der Recitativstimme, mit denen eine ganze Periode geschlossen werden kann, sind folgende in Dur und Moll:



deren förmlicher Schluß durch folgende nachschlagende Baßcadenz bewürkt wird.



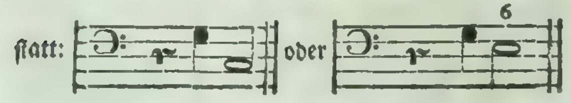
Man sehe N. XXIV*. Da aber nicht jede Periode eine Schlußperiode ist, sondern ofte mit der folgenden mehr oder weniger zusammenhängt, so hat der Tonsezer hierauf wohl Acht zu geben, damit er diese Schlußcadenz nur alsdenn anbringe, wenn der Redesaz förmlich schließt, oder der darauf folgende eine von der vorhergehenden ganz abgesonderte Empfindung schildert. Außerdem begnügt man sich an der bloßen Cadenz der Recitativstimme, und einer der darauf folgenden Pause, wozu die Begleitung entweder den bloßen Dreyklang, oder den Sexten=

tenaccord anschlägt; oder man thut, als ob man schliessen wollte, und lässet nach dem Accord der Dominante die erste Verwechslung des Accordes der Tonica hören. So könnte das erste der gegebenen Exempel, wenn die Rede noch in derselben Empfindung fortströmte, ohngeachtet des Schlußes der Periode, die Begleitung haben, wie bey XXIV†. Dadurch bewürkt man den Schlußfall der Periode und zugleich die Erwartung einer folgenden.

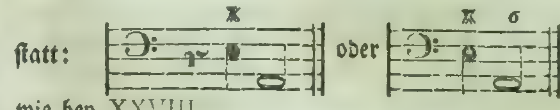
In dem Beyspiel XXV sind die zwey förmlichen Schlußcadenzen nach dem ersten und dritten Saze völlig unschiklich angebracht. Da die Empfindung der Rede durchgängig gleich ist, so hätten diese Schlußcadenzen auch vermieden, und angezeigtermaaßen behandelt werden sollen. Nach den Worten: sie lagern sich, hat der Tonsezer einen eben so wesentlichen Fehler begangen, daß er in der Recitativstimme keine Pause gesezt hat. Ramlers erzählende Recitative sind nicht Erzählungen eines Evangelisten, der gesehen hat, sondern eines empfindungsvollen Christen, der sieht, und bey allem, was er sieht, stille steht und fühlt. Darum hätten in dem Recitativ die zwey Säze, die der Dichter aus guten Ursachen durch ein Punktum von einander getrennet hatte, nicht so, wie veni, vidi, vici ohne allen Absaz in einander geschlungen seyn sollen.

Ein besseres Beyspiel zur Erläuterung dieser Regel von den Cadenzen ist bey XXVI aus dem Tod Jesu von Graun. Nach den Worten **dein Wille soll geschehn**, ist, wie es der Absaz der Worte mit der folgenden Periode erfodert, eine förmliche Schlußcadenz angebracht. Die übrigen Schlüsse der Periode sind, da die Empfindung der Rede gleich bleibt, nur in der Recitativstimme allein fühlbar gemacht.

Außer den drey angezeigten Arten, den Endfall einer Periode, die keine förmliche Schlußperiode ist, zu behandeln, ist noch eine vierte, die zugleich von Ausdruk und sehr mannigfaltig ist. Diese besteht darin, daß man nach der Cadenz der Recitativstimme, in der Begleitung den Dominantenaccord anschlägt, und anstatt nach demselben den Accord der Tonica hören zu lassen, sogleich eine andere nach Beschaffenheit des Ausdruks mehr oder weniger entlegene Tonart antritt: Z. E.

statt:  oder

schreitet man so fort, wie bey XXVII. oder in Moll

statt:  oder

wie bey XXVIII.

Alle diese Cadenzen sind von leidenschaftlichem Ausdruk; doch schikt sich eine für der andern mehr oder weniger zu diesem oder jenem Ausdruk. So ist z. B.



heftig und geschikt zu steigenden Empfindungen; hingegen ist diese Cadenz

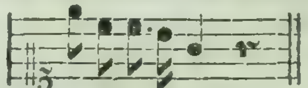


geschikter in sinkenden Leidenschaften. Matt und traurig ist diese:

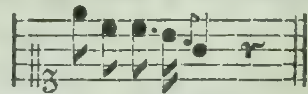


wenn man nemlich statt des Sextenaccordes von bE, den C duraccord erwartet hat. Es würde zu weitläuftig seyn, von jeder angezeigten Fortschreitung Beyspiele zu geben. Die Werke guter Sangmeister, als Grauns, Händels, Hassens, sind voll davon. In Opern, wo Personen von verschiedenen Affekten mit einander recitiren, sind dergleichen Cadenzen unentbehrlich. Anfänger müssen darauf alle ihre Aufmerksamkeit wenden, und vornemlich dabey auf den Sinn der Worte, und auf die wechselseitige Empfindung der recitirenden Personen Acht haben.

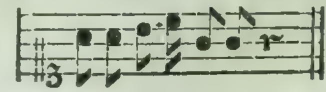
In Ansehung der männlichen und weiblichen Cadenzen ist noch anzumerken, daß da die erstere z. E.
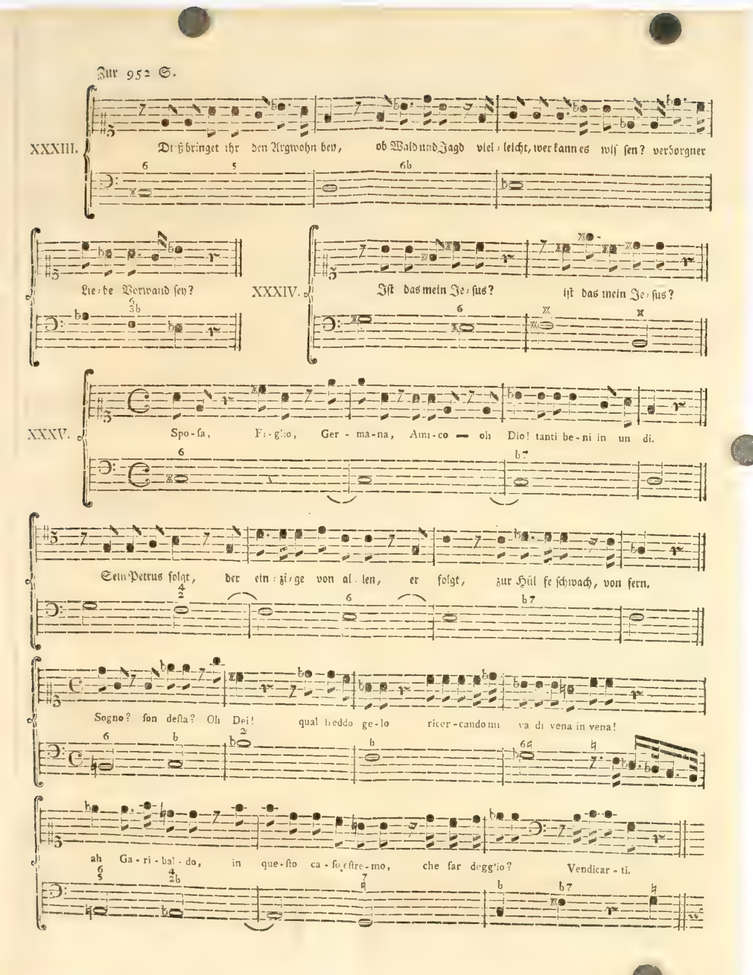


durch den Vortrag einen Vorschlag vor der lezten Note erhält, als wenn sie so geschrieben wäre:



leztere hingegen, wenn sie auch, wie einige im Gebrauch haben, folgendergestalt geschrieben ist:



den=



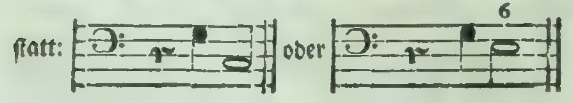
Zur 952 S.
XXXIII.
Diß bringet ihr den Argwohn bey, ob Wald und Jagd viel-leicht, wer kann es wis-sen? verborgner Lie-be Verwand sey?
XXXIV.
Ist das mein Je-sus? ist das mein Je-sus?
XXXV.
Spo-sa, Figlio, Ger-ma-na, Ami-co — oh Dio! tanti be-ni in un di.
Sein Petrus folgt, der ein-zi-ge von al-len, er folgt, zur Hül-fe schwach, von fern.
Sogno? son desta? Oh Dei! qual freddo ge-lo ricer-cando mi va di vena in vena!
ah Ga-ri-bal-do, in que-sto ca-so estre-mo, che far degg'io? Vendicar-ti.

tenaccord anschlägt; oder man thut, als ob man schliessen wollte, und lässet nach dem Accord der Dominante die erste Verwechslung des Accordes der Tonica hören. So könnte das erste der gegebenen Exempel, wenn die Rede noch in derselben Empfindung fortströmte, ohngeachtet des Schlußes der Periode, die Begleitung haben, wie bey XXIV†. Dadurch bewürkt man den Schlußfall der Periode und zugleich die Erwartung einer folgenden.

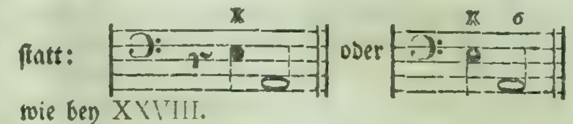
In dem Beyspiel XXV sind die zwey förmlichen Schlußcadenzen nach dem ersten und dritten Saze völlig unschiklich angebracht. Da die Empfindung der Rede durchgängig gleich ist, so hätten diese Schlußcadenzen auch vermieden, und angezeigtermaaßen behandelt werden sollen. Nach den Worten: sie lagern sich, hat der Tonsezer einen eben so wesentlichen Fehler begangen, daß er in der Recitativstimme keine Pause gesezt hat. Ramlers erzählende Recitative sind nicht Erzählungen eines Evangelisten, der gesehen hat, sondern eines empfindungsvollen Christen, der sieht, und bey allem, was er sieht, stille steht und fühlt. Darum hätten in dem Recitativ die zwey Säze, die der Dichter aus guten Ursachen durch ein Punktum von einander getrennet hatte, nicht so, wie veni, vidi, vici ohne allen Absaz in einander geschlungen seyn sollen.

Ein besseres Beyspiel zur Erläuterung dieser Regel von den Cadenzen ist bey XXVI aus dem Tod Jesu von Graun. Nach den Worten **dein Wille soll geschehn**, ist, wie es der Absaz der Worte mit der folgenden Periode erfodert, eine förmliche Schlußcadenz angebracht. Die übrigen Schlüsse der Periode sind, da die Empfindung der Rede gleich bleibt, nur in der Recitativstimme allein fühlbar gemacht.

Außer den drey angezeigten Arten, den Endfall einer Periode, die keine förmliche Schlußperiode ist, zu behandeln, ist noch eine vierte, die zugleich von Ausdruk und sehr mannigfaltig ist. Diese besteht darin, daß man nach der Cadenz der Recitativstimme, in der Begleitung den Dominantenaccord anschlägt, und anstatt nach demselben den Accord der Tonica hören zu lassen, sogleich eine andere nach Beschaffenheit des Ausdruks mehr oder weniger entlegene Tonart antritt: Z. E.

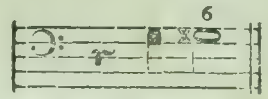


schreitet man so fort, wie bey XXVII. oder in Moll

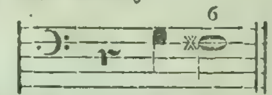


wie bey XXVIII.

Alle diese Cadenzen sind von leidenschaftlichem Ausdruk; doch schikt sich eine für der andern mehr oder weniger zu diesem oder jenem Ausdruk. So ist z. B.



heftig und geschikt zu steigenden Empfindungen; hingegen ist diese Cadenz

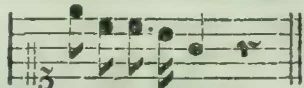


geschikter in sinkenden Leidenschaften. Matt und traurig ist diese:
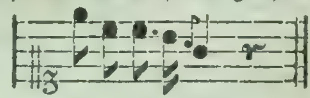


wenn man nemlich statt des Sextenaccordes von bE, den C duraccord erwartet hat. Es würde zu weitläuftig seyn, von jeder angezeigten Fortschreitung Beyspiele zu geben. Die Werke guter Sangmeister, als Grauns, Händels, Hassens, sind voll davon. In Opern, wo Personen von verschiedenen Affekten mit einander recitiren, sind dergleichen Cadenzen unentbehrlich. Anfänger müssen darauf alle ihre Aufmerksamkeit wenden, und vornemlich dabey auf den Sinn der Worte, und auf die wechselseitige Empfindung der recitirenden Personen Acht haben.

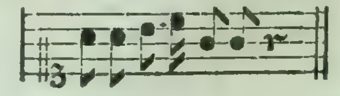
In Ansehung der männlichen und weiblichen Cadenzen ist noch anzumerken, daß da die erstere z. E.



durch den Vortrag einen Vorschlag vor der lezten Note erhält, als wenn sie so geschrieben wäre:
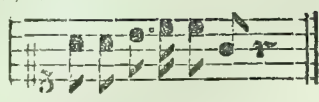


leztere hingegen, wenn sie auch, wie einige im Gebrauch haben, folgendergestalt geschrieben ist:

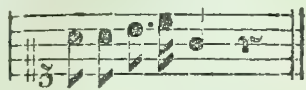


den=

dennoch also:
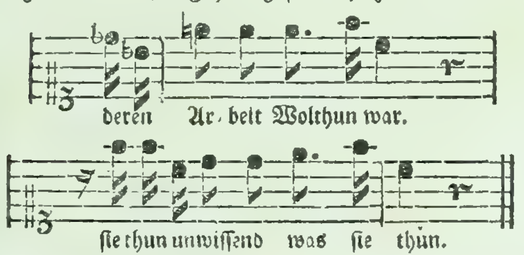


vorgetragen und auch besser so geschrieben wird; man sich hüten müsse, keiner männlichen Cadenz einen weiblichen Endfall zu geben, z. E.



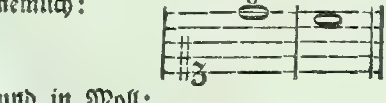
weil sie durch den Vortrag, indem sie folgendergestalt



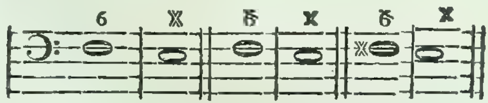
gesungen wird, höchst schleppend und wiedrig wird. Hiewieder wird häufig gefehlet. Selbst Graun ist einigemal in diesen Fehler gefallen; z. B.



Unter die besonderen Arten der Cadenzen, deren in der zehnten Regel Erwähnung geschieht, zeichnet sich die Frage durch etwas Eigenthümliches vor allen andern aus. Man ist lange über die Harmonie einig geworden, die man dieser Figur der Rede zur Begleitung giebt. Der Dominantenaccord hat schon an und für sich etwas, das ein Verlangen zu etwas, das folgen soll, erweket. Die Art, mit welcher man bey der Frage in diesen Accord tritt, nemlich:



und in Moll:



und mit welcher die Singstimme, anstatt in die Terz der Baßnote herunterzutreten, sich mit einmal in dessen Quinte erhebt, wie z. B.



und in Moll:



drükt den Ton der Frage vollkommen natürlich aus. Z. E. XXIX.

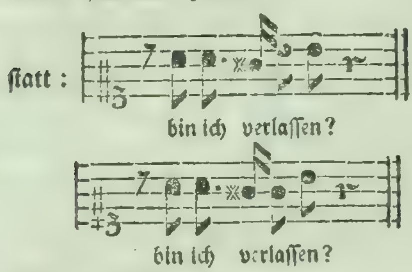
Die mehresten Tonsezer scheinen es sich zum Gesez gemacht zu haben, alle Redesäze, nach denen ein Fragzeichen steht, sie mögen nun eine eigentliche Frage seyn, oder nicht, oder das Hauptwort derselben mag am Anfange oder in der Mitte des Sazes stehen, durchgängig auf die angezeigte Art, die doch nur einzig und allein bey solchen Fragen, wo das Hauptwort und der eigentliche Frageton am Ende des Sazes befindlich ist, statt hat, zu behandeln, und alle Fragesäze ohne Unterschied einen männlichen oder weiblichen Schlußfall zu geben. Dadurch entstehen Ungereimtheiten, die auch ein Schüler fühlen, und dafür erkennen muß. Zu geschweigen, daß der grammatikalische Accent dadurch oft auf eine unrechte Sylbe fällt, so wird dem Fragesaz dadurch ein ganz anderer, ja bisweilen ganz entgegengesezter Sinn gegeben. Man sehe die drey Beyspiele über die nämlichen Worte XXX.

In dem ersten Saze, wo nach der gewöhnlichen Art der Fragaccent auf der lezten Sylbe, welche hier das Wort stirbt ist, fällt, entsteht in dem Sinn der Worte eine offenbare Gotteslästerung. Der zweyte Saz, in welchem das Wort Creuze zum Hauptwort gemacht ist, würde, ob er gleich weder einen männlichen noch weiblichen Schlußfall hat, vollkommen gut seyn, wenn der Frageton dieses Sazes nicht nothwendig auf dem Hauptwort Jesus fallen müßte. Daher ist die lezte Behandlung dieser Frage die beste, obgleich die ungewöhnlichste.

Nun wird man die Unschiklichkeit in den Fragsäzen XXXI und XXXII, und die Richtigkeit der Verbesserung leicht bemerken. In dem Beyspiehl XXXIII hat sich der Tonsezer durch das dem Saz nachstehende Fragzeichen verleiten lassen, eine musikalische Frage anzubringen, die nicht allein falsch accentuirt ist, sondern die überhaupt hier gar nicht statt findet, da eine Vermuthung mit dem Fürwörtlein ob noch keine deutliche Frag ist. Diese hätte eher bey den Worten: **wer kann es wissen?** statt gefunden.

In den **tragischen Cantaten**, aus denen diese Beyspiele genommen sind, haben fürnemlich alle
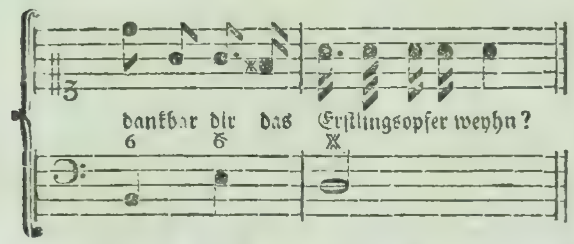
weibliche Fragen außer dem Fehler, daß sie allezeit auf die zwey lezten Sylben eines Sazes angebracht sind, überhaupt eine unnatürliche Schreibart in der Recitativ-stimme: z. E.



Der Hr. Verfasser führt davor in seiner Abhandlung Gründe an, die weder wichtig noch richtig sind, und denen man leicht die triftigsten Gegengründe entgegensezen könnte, wenn man zu befürchten hätte, daß diese Schreibart einreißen würde. Daß der Schlußfall der Frage nicht allein von zween, sondern, wenn die Worte es erfodern, von weit mehrern Sylben seyn könne und müsse, beweiset das Zeugniß eines großen Dichters, der zugleich ein vollkommener Deklamator ist. Ein Arioso, das sich mit der Frage endiget:
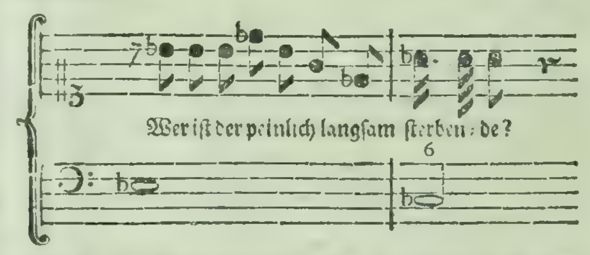
Oder soll der Landmann — —
— — — — — — — dankbar
Dir das Erstlingsopfer weyhn?

und von dem Verfasser dieser Anmerkungen in Musik gesezt worden, konnte durch keinen andern Schlußfall den Poeten so vollkommen befriedigen, als durch folgenden.



Man bedient sich aber dieser Harmonie und Melodie nicht zu allen und jeden Fragen; sondern man braucht oft einen bloßen Sprung auf das Hauptwort in der Recitativstimme, bey vielerley Harmonien in der Begleitung. In dem Graunschen Tod Jesu findet sich gleich in dem ersten Recitativ folgende Stelle, (S. XXXIV.) die von ungemeinem Nachdruk ist, 1) weil man bey der Wiederholung der Frage zwey Hauptwörter vernimmt, die der Quartensprung nachdrüklich macht, nämlich Jesus und das; 2) weil der Schlußfall der ersten Frage auf einen Dominantenaccord geschieht, der, wie bekannt, etwas ungewisses ausdrükt, der zweyte Schlußfall hingegen auf den Accord einer Tonica angebracht ist, wodurch das Zweifelnde der Frage gleichsam zur Gewißheit wird; und 3) weil die Stimme bey der Wiederholung steigt und heftiger wird. Ohne dergleichen Verstärkungen des Ausdruks muß sich Niemand einfallen lassen, weder Fragen noch andere Redesäze im Recitativ unnöthiger Weise zu wiederholen.

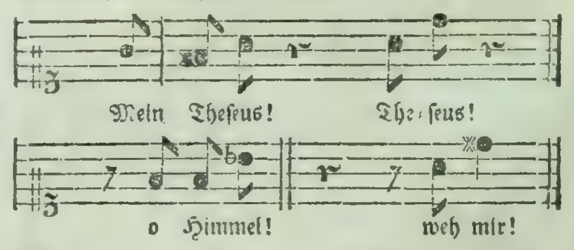
In eben dem Graunischen Recitativ ist die musikalische Frage auch bey folgendem Saz ganz recht vermieden:



weil in den Fragaccenten unter Fragen und Fragen ein Unterschied ist, indem es Fragen giebt, die in dem völligen Ton der Gewißheit ausgesprochen werden.
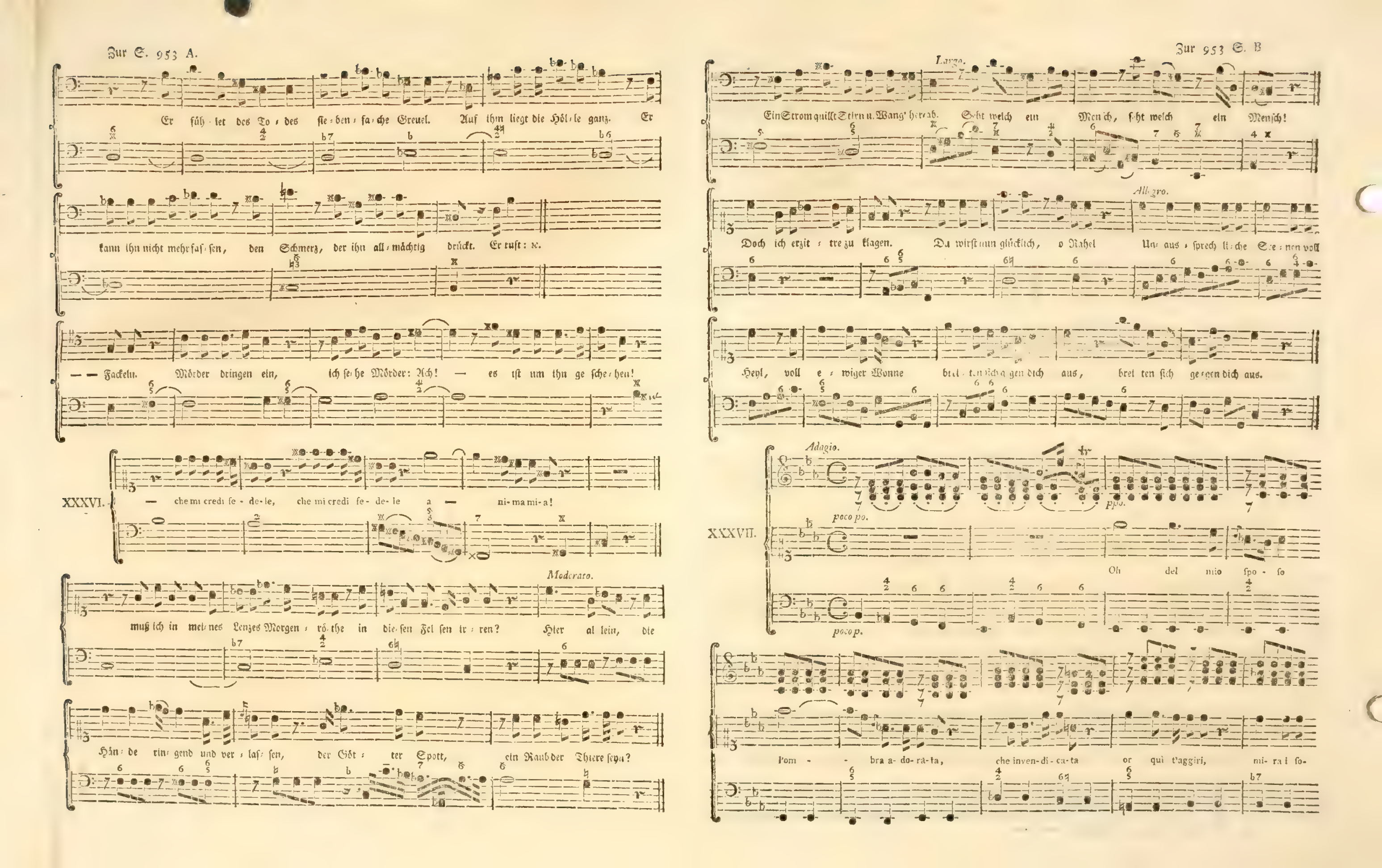
Endlich werden diejenigen Fragesäze, die zugleich Ausrufungen sind, am besten durch einen Sprung auf das Hauptwort ausgedrükt, wie in dem Graunschen Exempel: Dei! tu mi difendi? &c. welches bey Gelegenheit der zweyten Regel (S. V. angeführt ist.
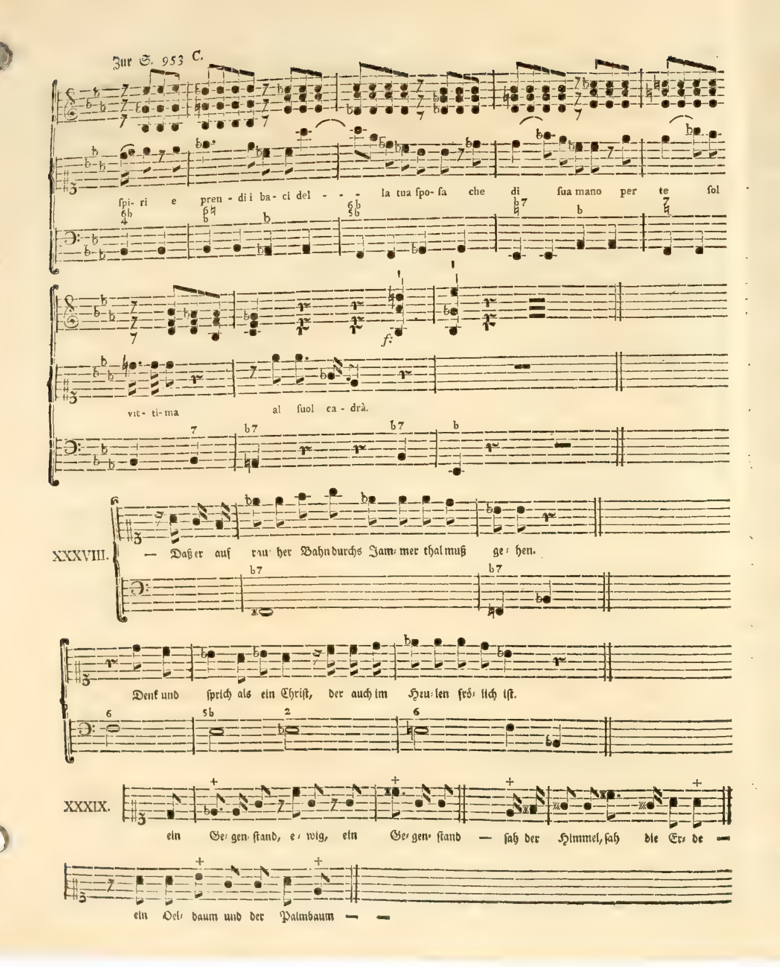
Ausrufungen und dergleichen heftige kurze Säze müssen allezeit mit einem Sprung auf die nachdrüklichste Sylbe des Ausrufungswortes geschehen, nicht auf die kürzeste, wie hier:



Die begleitende Harmonie muß den Ton der Leidenschaft angeben. In folgenden Beyspielen XXXV, die zur Erläuterung der eilften Regel dienen, kommen auch Ausrufungen von verschiedenem Charakter vor.

Alle


Zur S. 953 A.
Er fühlet des Todes siebenfache Greuel. Auf ihm liegt die Hölle ganz. Er
kann ihn nicht mehr fassen, den Schmerz, der ihn allmächtig drückt. Er ruft: rc.
— — Fackeln. Mörder dringen ein, ich sehe Mörder: Ach! — es ist um ihn geschehen!
XXXVI.
— che mi credi fe-de-le, che mi credi fe-de-le a — ni-ma mi-a!
Moderato.
muß ich in meines Lenzes Morgen röthe in diesen Felsen irren? Hier allein, die
Hände ringend und verlassen, der Götter Spott, ein Raub der Thiere seyn?
Zur 953 S. B
Largo.
Ein Strom quillt Stirn u. Wang' herab. Seht welch ein Mensch, seht welch ein Mensch!
Allegro.
Doch ich erzittre zu klagen. Da wirst nun glücklich, o Rahel Unaussprechliche Scenen voll
Heyl, voll ewiger Wonne breiten sich gegen dich aus, breiten sich gegen dich aus.
XXXVII.
Adagio.
poco po.
ppo.
Oh del mio spo-so
pocop.
l'om-bra a-do-ra-ta, che inven-di-ca-ta or qui t'aggiri, mi-rai so-


spi- ri e pren - di i ba - ci del - - - la tua spo- sa che di sua mano per te sol
vit- ti- ma al suol ca - drà.
XXXVIII.
— Daß er auf rau- her Bahn durchs Jam- mer thal muß ge- hen.
Denk und sprich als ein Christ, der auch im Heu- len frö- lich ist.
XXXIX.
ein Ge- gen- stand, e- wig, ein Ge- gen- stand — sah der Himmel, sah die Er- de —
ein Oel- baum und der Palmbaum — —

Alle diese Beyspiehle sind von Graun, weil Niemand, als er, so durchgängig gewußt hat, jeden Ausdruk durch die begleitende Harmonie zu erheben, und weil Niemand, als er, bey dem richtigsten Gefühl die Harmonie so in seiner Gewalt hatte. Man darf seine Recitative nur gegen andere halten, um hievon überzeugt zu seyn.

Das Piano und Forte der zwölften Regel geht eigentlich nur den Sänger an, in so fern es ihm nicht vorgezeichnet ist, ob es gleich besser gethan wäre, daß solches sowol, als auch die Bewegung bey jeder Abänderung des Affekts, ihm deutlich vorgezeichnet würde, zumal in Kirchenrecitativen, wo man sich so wenig auf den Sänger verlassen kann. Statt eines f. sezt man oft im begleitenden Baß lauter Viertelnoten mit Viertelpausen, statt Zweyviertelnoten, und läßt dann den Baß, wenn der Affekt sanfter oder trauriger wird, mit einer langen Note, über welcher tenuto geschrieben wird, piano eintreten, welches an Ort und Stelle von ungemein guter Würkung ist.

Bey der dreyzehnten Regel ist noch anzumerken, daß das Arioso fürnehmlich auch alsdenn gut angebracht ist, wenn solche Säze bis auf einen gewissen Grad der Empfindung gestiegen sind, und daselbst verweilen. Oft kann eine einzige lange Note, zu welcher der Baß eine taktmäßige Bewegung annimmt, das ganze Arioso seyn; oft aber ist es auch länger. Beyspiele sind bey XXXVI zu sehen.

Ein Beyspiel der vierzehnten Regel ist das ganze Recitativ der Cornelia aus dem ersten Akt der Oper Cleopatra von Graun. Da diese Oper sehr rar geworden ist, und Beyspiele dieser Art selten sind, so wird es vielleicht einigen nicht unangenehm seyn, das Recitativ hier zu finden, da es nicht lang ist. Die Begleitung der Violinen und der Bratsche ist in dem obersten System zusammengezogen. S. XXXVII.

In Recitativen mit Accompagnement findet man hin und wieder Stükweise solche Stellen, wo der Sänger verbunden ist, im Takt zu singen, wie z. B. in den beyden Recitativen des Graunschen Oratoriums: **Gethsemane!** rc. und **Es steigen Seraphim** rc. welche zugleich als Muster des vollkommenen Accompagnements, dessen die lezte Regel von oben Erwähnung thut, dienen können.

Nichts kann abgeschmakter, und dem guten Geschmak und dem Endzwek des accompagnirten Recitatives so sehr zuwieder seyn, als Mahlereyen über Worte oder Säze, die mit der Hauptempfindung nichts gemein haben. Man schaudert vor Verdruß, wenn man in den Telemannischen Tod Jesu bey den allerrührendsten Stellen statt leidenschaftlicher Töne das Herz klopfen, den Schweiß die Schläf' herunterrollen, gespizte Keile einschlagen, die Väter höhnen, und den Schmerz in des Helden Seele, wie eine Sinfonie, wüten hört. Selbst in Recitativen ohne Accompagnement war Telemann ein eiteler Mahler; man sehe z. B. wie ein Christ durch die rauhe Bahn gehen muß, und im Heulen fröhlich ist. S. XXXVIII.

Nach welchen Regeln der Harmonie mögen sich doch wohl solche Fortschreitungen entschuldigen lassen?

Keine andere Mahlereyen finden im Accompagnement statt, als die die Gemüthsbewegung der recitirenden Person ausdrüken. Diese muß der Tonsezer zu mahlen verstehen, wenn er durch seine Musik rühren will. Man halte in dem obenerwähnten lezten Accompagnement von Graun die Stellen: **Zerreiße Land!** rc. gegen das Telemannische über die nämlichen Worte. Da wo Graun uns durch die richtige Schilderung der heftigsten Gemüthsbewegung ins Innerste der Seelen dringt, zerreißt Telemann das Land, steigt in die Gräber und läßt die Väter in der Bratsche ans Licht steigen. Man hört blos den Tonsezer, und gerade da, wo man ihn am wenigsten hören will.

Ueberhaupt müssen alle Spielereyen mit Worten, die kurz nach einander wiederholet werden, indem man die Sylbe oder das Wort, das das erstemal höhere Töne hatte, zum zweytenmal unter tiefere Töne legt, dergleichen bey XXXIX zu sehen sind, vermieden werden.

Hr. Scheibe hält in seiner Abhandlung für gut, die Schlußcadenzen des Basses abwechselnd bey männlichen und weiblichen Cadenzen anzubringen. Dieses gehört mit zu den Spielereyen, deren eben Erwähnung geschehen.

Rede.

(Beredsamkeit.)

Im allgemeinen philosophischen Sinn wird jeder Ausdruk der Gedanken, in so fern er durch Worte geschieht, eine Rede genennt. Wir nehmen hier das Wort in der besondern Bedeutung, in so fern es ein Werk der Beredsamkeit bezeichnet, in welchem man=

mancherley auf einen wichtigen Zwek abziehlende Gedanken kunstmäßig verbunden, und mit Feyerlichkeit vorgetragen werden. Also handelt dieser Artikel von förmlich veranstalteten Reden, die durch ihren Inhalt, durch den Ort und die Zeit, da sie gehalten werden, wichtig genug sind mit warmen Interesse gehalten und angehört zu werden. Eine solche Rede ist das Meisterstük, das Hauptwerk der Beredsamkeit. Weder die Reden, die ohne einen wichtigen Zwek zum Grunde zu haben, blos zur Parade gehalten werden, und die Quintilian sehr wol, ostentationes declamatorias nennt, noch die kurzen laconischen Reden, wodurch auch bisweilen bey sehr wichtigen Gelegenheiten mehr ausgerichtet wird, als durch lange Reden, kommen hier in Betrachtung.

Nämlich, wir untersuchen hier nicht, in welchen Fällen förmliche und ausführliche Reden zu halten seyen; sondern wir sezen zum voraus, daß eine solche Rede zu halten sey. Es giebt freylich Fälle, wo ein ganzes Volk durch wenig Worte, die nichts, als ein plözlicher Einfall sind, auf einen Entschluß gebracht wird, der vielleicht durch die gründlichste, ausführliche Rede nicht wäre bewürkt worden. Plutarch (wo ich nicht irre) hat uns eine Anekdote aufbehalten, die dieses in ein helles Licht sezet.

Als König Philip in Macedonien anfieng den Griechen und andern benachbarten Staaten furchtbar zu werden, schiften die Byzantiner einen Gesandten nach Athen, der das Volk bereden sollte, sich mit ihnen gegen den Macedonier in ein Bündnis einzulassen. Kaum war der Gesandte, der ein kleiner, sehr unansehnlicher Mann war, vor dem Volk aufgetreten, um seine lange, vermuthlich mit grossen Nachdenken verfertigte Rede zu halten, als plözlich unter diesem höchst leichtsinnigen Volk ein großes Gelächter über die Figur des kleinen Gesandten entstund. Dies war eine üble Vorbedeutung über den Erfolg seiner Rede; darum änderte er mit großer Gegenwart des Geistes den Vorsaz eine förmliche Rede an eine so leichtsinnige Versammlung zu halten, und sagte nur folgendes:

„Ihr Männer von Athen! ihr sehet, was für eine elende Figur ich mache, und ich habe eine Frau, die nicht ansehnlicher ist, als ich. Aber wenn wir beyde uns zanken, so ist die große Stadt Byzanz noch zu klein für uns. Nun bedenket einmal, was für Händel und Verwüstung ein so unruhiger und herrschsuchtiger Mann, als Philip ist, unter den Griechen machen würde, wenn man ihn nicht einschränkte.“

Dieser spaßhafte Einfall that die gewünschte Würkung, die vielleicht durch die lange Rede, die der kluge Mann für dieses Geschäft ausgearbeitet hatte, nicht würde gethan haben.

So mag auch der Römer Pontius Pilatus ganz richtig geurtheilet haben, daß die rasenden Juden durch bloße Vorzeigung des unschuldig gegeißelten Christus und die dabey gesprochenen zwey Worte Ecce homo! von ihrem blutgierigen Vorhaben, ihn gekreuziget zu sehen, leichter abzubringen wären, als durch eine lange Rede über seine Unschuld.

Von dergleichen Reden, die plözliche Würkungen des Genies sind, ist hier nicht die Frage; weil man dem Redner nicht sagen kann, wenn und wie er durch solche glükliche Einfälle seinen Zwek erreichen könne. Wir wollen, ohne zu untersuchen, wo förmliche Reden nöthig sind, die Betrachtung hier blos darauf einschränken, wie sie müssen beschaffen seyn.

Man kann aber von der Vollkommenheit einer Sache nicht urtheilen, bevor man nicht ihren Zwek und ihre Art gefaßt hat. Also müssen wir zuvoderst den verschiedenen Zwek solcher Reden betrachten, und daraus ihre Arten bestimmen.

Man sagt insgemein der Zwek des Redners sey seine Zuhörer von etwas zu überzeugen: dennoch ist dieses nicht der einzige Zwek, den er sich vorsezen kann. Ofte sucht er blos zu rühren, eine gewisse Leidenschaft rege zu machen, oder die Gemüther blos zu besänftigen. Wir können uns die verschiedenen Gattungen der Reden, in Ansehung ihres Zweks am deutlichsten durch die verschiedene Beschaffenheit der einfachesten Redesäze vorstellen. Nicht jeder Saz der Rede enthält ein Urtheil, das wahr oder falsch seyn muß, es giebt auch Säze, die einen Wunsch, einen Befehl, eine bloße Ausrufung enthalten. Selbst die Säze, die man in der Vernunftlehre Urtheile nennt, sind von zwey sehr verschiedenen Gattungen. Die eigentlich urtheilenden Säze, wie diese: Gott ist weise; die Tugend macht glüklich; sind Säze von ganz anderer Art, als die blos erklärenden oder beschreibenden Säze, dergleichen die sogenannten Definitiones sind. Nun kann jede Art des einfachen Redesazes der Inhalt einer großen und aus=

ausführlichen Rede werden. Dieses verdienet etwas umständlich betrachtet zu werden.

Der bejahende, oder verneinende Saz, als: die Tugend macht glüklich; der Lasterhafte ist nie glüklich, kann durch eine ausführliche Rede bestätiget, oder wiederlegt werden. Daraus entsteht die Rede, deren einzige Absicht ist zu überzeugen; weil ihr Wesen eigentlich darin besteht, daß etwas als wahr oder falsch vorgestellt werde.

Der blos erklärende Saz, als: *Güte in ihren Würkungen durch Weißheit bestimmt, ist eigentlich das, was man Gerechtigkeit nennt,* hat einen ganz andern Zwek. Man kann zwar eine beweisende Rede daraus machen, aber der unmittelbare Zwek solcher Säze, ist die Entwiklung und Festsezung eines einzigen Begriffes. Hier ist die Absicht Aufklärung, nicht Ueberzeugung. Zu dieser Art rechnen wir die Reden, darin blos die Beschaffenheit einer Sache ausführlich gezeiget, oder da gesagt wird, was sie sey; da der Redner seinen Zuhörern eine Sache kennen lehret. So sind einige Lobreden, auch solche da eine Sache blos in ihrer wahren Gestalt vorgestellt wird, ohne Urtheil ob sie gut oder böse, wahr oder falsch, nüzlich oder schädlich sey. Dahin gehören auch bloße Erzählungen, von welcher Art das erste und zweyte Buch der Reden des Cicero gegen den Verres sind, wo der Redner eigentlich nur erzählt, was der Beklagte gethan hat, und wie er bey verschiedenen Gelegenheiten gesinnt gewesen.

Der befehlende oder vermahnende Saz, kann ebenfalls der Inhalt einer großen, ausführlichen Rede seyn. Da ist der Zwek eigentlich Rührung, Erwekung der Furcht, des Muthes, der Hoffnung. So ist die Rede des Cicero, die eigentlich der Eingang seiner Anklage gegen den Verres ist, darin er die Richter zur Strengigkeit vermahnet. Auch die erste Rede gegen den Catilina ist meistens von dieser Art.

Auch der blos ausrufende Saz, dergleichen diese sind: *o! unglükliches Vaterland! o! lieblicher Siz der Ruh und Unschuld,* kann der Hauptinhalt einer ausführlichen Rede seyn. Alsdenn geht die Hauptabsicht des Redners auf die Entwiklung seines eigenen Gefühles, wodurch Empfindungen angenehmer, oder schmerzhafter, oder zärtlich trauriger Art bey dem Zuhörer erwekt werden. Dabey kann es Fälle geben, wo der Redner kein anderes Interesse hat, als seine Zuhörer angenehm zu unterhalten.

Dieses sind, wie mich dünkt, die verschiedenen Fälle, aus denen die Verschiedenheit des Zweks der Rede kann bestimmt werden, und woraus offenbar ist, daß der Redner nicht allemal auf Ueberzeugung arbeite. Es scheinet, daß alle Arten der Reden in Rüksicht auf ihren Inhalt auf drey Hauptgattungen können gebracht werden. Die erste Gattung begreift die, wo der Redner unmittelbar auf den Verstand der Zuhörer seine Absicht richtet: man kann sie die lehrende Rede nennen. Die zweyte Gattung ist die von mittlerm Inhalt, wo vorzüglich die Einbildungskraft unterhalten wird, es sey, daß man den Zuhörer blos ergözen, oder ihn mit Bewunderung erfüllen wolle. Diese Gattung wollen wir die unterhaltende nennen. Die dritte arbeitet auf das Herz des Zuhörers, um darin, wichtigen und bestimmten Absichten zufolge, Leidenschaften rege zu machen, oder zu besänftigen. Dieser wollen wir den Namen der rührenden Rede geben. (*)

(*) Tria sunt quæ præstare debet Orator, ut *doceat, moveat, delectet.* Quintilian Inst. L. III. c. 5. §. 2.

Jede Gattung könnte, wenn es hier der Ort wäre, ausführlich zu seyn, nur noch in Absicht auf den Zwek, in Unterarten eingetheilt werden. So kann man z. B. in der lehrenden Rede die, wodurch der Zuhörer zu einem bestimmten Urtheil über eine Sache gebracht wird, von der, wo er blos über ihre Beschaffenheit unterrichtet wird, unterschieden werden, jene kann man eine beweisende, diese eine erklärende Rede nennen. Aber wir überlassen dergleichen nähere Bestimmungen andern, welche die Materie ausführlich zu behandeln haben. Doch dieses muß hier angemerkt werden, daß es Reden giebt, die aus allen drey Gattungen zusammengesezt sind, da ein Theil lehrend, ein Theil unterhaltend, und einer rührend ist. Allein es ist nöthig, daß man sich jede Art besonders vorstelle. Denn natürlicher Weise hat jede ihren eigenen Charakter und ihre eigene Art der Vollkommenheit, die wir hier etwas näher zu betrachten haben.

Der Hauptcharakter der lehrenden Rede ist Klarheit und Gründlichkeit, denn darauf arbeitet der Verstand. Der Redner der darin glüklich seyn will, muß Scharfsinn haben, alles was zur Sache gehört in hellem Lichte zu sehen, und gründliche Urtheilskraft, das Wahre von dem Falschen genau zu unterscheiden. Die unterhaltende Rede muß hauptsächlich Schönheit und reizenden Reichthum zur Unter-

terhaltung der Einbildungskraft haben. Der Redner hat hier mehr nöthig ein Mahler, als ein Philosoph zu seyn; er braucht mehr Geschmak, als gründliche Kenntnisse. Die rührende Rede muß vornehmlich stark und eindringend, groß, feuerig und pathetisch seyn. Bey dem Redner wird vorzüglich eine sehr empfindsame, durch die Leidenschaften leicht zu entflammende Seele, ein stark fühlendes Herz, erfodert.

Dieses betrift eigentlich nur die materiellen Eigenschaften der Rede. Es ist aber leicht zu sehen, daß jede Gattung auch etwas besonders in der Form und in dem Ton haben müsse, worüber wir uns hier nicht einlassen, da das Wichtigste in besondern Artikeln ist ausgeführt worden. (*)

(*) S. Lehrende Rede; rührende Rede; unterhaltende Rede.

Ueberhaupt aber, müssen wir noch anmerken, daß jede förmliche Rede, die den Namen eines Werks der schönen Kunst verdienen soll, in ihrem Ton einen gewissen Grad der Würde, Größe und Wärme haben müsse, der der Feyerlichkeit der Veranlassung angemessen ist, und wodurch sie sich von einer philosophischen Abhandlung, von einer gemeinen historischen oder gesellschaftlichen Erzählung, von einem unterhaltenden angenehmen Geschwäz und von einer blos gelegentlich eintretenden paßionirten Rede unterscheidet. Denn so wie es einen Uebelstand macht, wenn der bloße Geschichtschreiber, der untersuchende Philosoph und der im gemeinen Umgang redende Mensch, ins eigentliche Rednerische geräth, so muß auch der Redner nicht in den Ton des gemeinen Vortrages fallen; da wir voraussezen, er spreche nur über wichtige Dinge, wol vorbereitet, und habe Zuhörer vor sich, die sich in einer intereßirenden Erwartung befinden. Hier wäre der gemeine gesellschaftliche, sogenante familiare Ton, unter der Würde der Gelegenheit zur Rede. Gedanken, Ausdruk, Schreibart, Anordnung und denn auch alles, was zum äußerlichen Vortrag gehöret, Stimm und Gebehrden, muß das Gepräg eines zu öffentlichem und wichtigen Gebrauch verfertigten Werks haben.

Daß zu einer solchen Rede, von welcher Gattung sie auch sey, sehr wichtige natürliche Fähigkeiten, und auch durch Nachdenken und Uebung erworbene Fertigkeiten erfodert werden, läßt sich leichte begreifen. Wie ein vollkommenes historisches Gemählde das höchste Werk der Mahlerey ist, zu dessen Verfertigung alle Talente des Mahlers und alle Theile der Kunst sich vereinigen müssen, so ist auch eine vollkommene Rede, das höchste Werk der Beredsamkeit. Genie, Beurtheilung, Geschmak, Größe des Herzens, müssen dabey zusammentreffen; und zu dem allen muß noch erstaunliche Fertigkeit in der Sprach, und alles, was zur schweeren Kunst des Vortrages gehört, (*) hinzukommen.

(*) S. Vortrag (mündlicher.)

Ich erinnere dieses vornehmlich deswegen, weil es mir vorkommt, daß man in Deutschland den Werth eines guten Redners nicht hoch genug schäze. Viele die von einer schönen Ode, auch wol gar nur von einem guten Sinngedichte mit Entzüken sprechen, scheinen sich für eine sehr gute Rede nur mittelmäßig zu intereßiren, und der laute Zuruf des Wolgefallens, womit man in Deutschland die Dichter beehrt, und belohnet, wird gar selten einem Redner zu Theil. In unsern critischen Schriften kann man hundertmal auf den Namen Horaz, oder Virgil kommen, ehe man einmal den Namen eines Demosthenes, oder Cicero antrift.

Wenn wir aber auf die Schwierigkeit der Sachen und die zu jeder Art nöthigen Talente sehen; so werden wir bald begreifen, daß weit mehr dazu gehört eine vollkommene Rede, als eine vollkommene Ode, oder Elegie zu machen. Hiezu ist oft eine angenehme Phantasie, feiner Geschmak und eine warme Empfindung für irgend einen Gegenstand, der gewöhnlicher Weise auch den kältesten in einiges Feuer sezt, hinlänglich. Aber wieviel wird nicht zu einer guten Rede erfodert? „Gar viel mehr, sagt Cicero, als man sich gemeiniglich vorstellt, und was nicht anders, als aus viel andern Künsten und Wissenschaften kann gesammelt werden. Denn wer sollte bey einer solchen Menge derer, die sich auf Beredsamkeit legen, und bey einer so beträchtlichen Anzahl guter Köpfe, die sich darunter finden, einen andern Grund von der Seltenheit guter Redner angeben können, als die ungemeine Größe und Schwierigkeit, der Sache selbst?„ (†)

Von

(†) Sed nimirum majus est hoc quiddam, quam homines opinantur et pluribus ex artibus, studiisque collectum. Quis enim aliud in maxima discentium multitudine — præstantissimis hominum ingeniis — esse causæ putet, nisi rei quandam incredibilem magnitudinem ac difficultatem. Nämlich er hatte vorher angemerkt, daß weit mehr gute Dichter als gute Redner angetroffen werden, und giebt izt diesen Grund davon an. S. de Orat. L. I.

Von den drey Hauptarten der Rede ist die lehrende die schweereste, und erfodert das meiste Nachdenken. Wenn die Materie nur einigermaaßen schweer und verwikelt ist; so gehöret großer Verstand und Scharfsinnigkeit dazu, sie so zu behandeln, daß der Zuhörer am Ende der Rede die Sachen in dem Lichte und mit der Klarheit einsehe, wie der Redner. Wo es um wahre, dauerhafte Belehrung und Ueberzeugung zu thun ist, da helfen die sogenannten rednerischen Kunstgriffe sehr wenig, weil es da nicht auf Schein, sondern auf Wahrheit ankommt.

Quintilian sagt in sehr wenig Worten was zu einem guten Redner erfodert werde. (*) Stärke des Geistes und Wärme des Herzens. Beydes sind Gaben der Natur und liegen außer der Kunst. Diese erleichtert aber den Ausdruk der Gedanken, und die Ergießung des Herzens, und ordnet sie zwekmäßig. Es ist hier der Ort nicht dieses zu zeigen. Wir begnügen uns nur eine einzige aber allgemeine und höchstwichtige Hauptmaxime anzuzeigen, die der Redner bey jeder Gattung vor Augen haben sollte. Er muß an nichts, als an seine Materie und an die Würkung, die sie auf den Zuhörer haben soll, denken, sich selbst aber und alle Nebenabsichten völlig aus dem Sinn schlagen. Wer bey seinem Reden oder Schreiben Nebenabsichten hat, als z. B. dem Zuhörer, oder Leser hohe Begriffe von sich zu geben, gelobt zu werden, oder durch seine Arbeiten sonst gewisse Vortheile zu erhalten, wird unmöglich verhindern können, daß nicht entweder seine Materie, oder die Form und der Ausdruk der Rede durch fremde zur Sache gar nicht gehörige Dinge verunstaltet werden. Bald wird er von dem Wesentlichen seiner Materie abweichen, um etwa schön zu thun, wo er glaubt eine gute Gelegenheit dazu gefunden zu haben; bald wird er etwas fremdes und unschikliches einmischen, weil ihn dünkt es werde den Zuhörer belustigen, und den Geschmak an seinen Arbeiten allgemeiner verbreiten; bald aber wird er völlig ausschweifen und Dinge vorbringen, die blos auf gewisse besondere, sein Interesse betreffende, seinem Inhalt ganz fremde Dinge gehen. Dergleichen wird man weder beym Demosthenes, dem größten Redner der Alten, noch bey Rousseau, dem stärksten der neuern Zeit antreffen. Die wahre Vollkommenheit jeder Sache, folglich auch der Rede besteht darin, daß sie ohne Ueberflus und ohne Mangel, gerade das sey, was sie seyn soll: daß sie aber diese Vollkommenheit unmöglich erhalten könne, wenn der Redner Nebenabsichten hat, denen zu gefallen er auch etwas thut, ist zu offenbar, als daß es einer weitern Ausführung bedürfe.

(*) Pectus est quod disertos facit et vis mentis. Inst. L. X. c. 7. §. 15.

Niemand denke, weil unter uns, wenn man die Kanzel ausnihmt, sehr wenig Gelegenheit vorkommt, öffentlich aufzutreten, und über wichtige Dinge zu reden, daß deswegen die förmliche Rede unter die Werke einer in Abgang gekommenen Kunst gehöre. Wenn uns die Gelegenheiten benommen sind, vor Gericht, oder in Staatsversammlungen aufzutreten, und die Stärke der Beredsamkeit da gelten zu machen; so haben wir andere, gar nicht minder wichtige, große Dinge mit auszurichten. Man kann durch schriftlichen Vortrag, so ofte man will für ein ganzes Publicum treten: und höchst wichtige sowol allgemeine, als mehr ins besondere gehende Rechts- und Staatsmaterien, auf eine Art behandeln, die in den wesentlichsten Stüken wenig von der Art der griechischen und römischen Redner abgeht. Es giebt noch izt selbst in solchen Staaten, wo dem Volke wenig Freyheit gelassen ist, Gelegenheiten, da ein patriotischer Redner wichtige öffentliche Anstalten empfehlen, oder sehr schädliche Mißbräuche abrathen kann; wo er Nationalvorurtheile auszurotten, oder nüzliche Nationalgesinnungen einzupflanzen, versuchen kann.

Auch ist es gar nicht unerhört, daß philosophische Redner durch öffentliche Schriften, die in der That nach den Grundsäzen der Staatsreden abgefaßt waren, ob ihnen gleich die völlige Form derselben fehlte, beträchtlichen Einflus auf die wichtigsten Staatsgeschäfte gehabt haben. Noch haben Regenten, ganze Stände der bürgerlichen Gesellschaft, ganze Völker, Vorurtheile, die zu höchst verderblichen Unternehmungen führen; noch seufzet die Vernunft, und noch leidet das Herz des Patrioten bey gar vielen Anstalten, die blos auf Vorurtheile gegründet sind, oder aus Mangel genauerer Kenntniß der Sachen, allgemein geduldet werden. Sollte es unmöglich seyn, durch öffentliche schriftliche Reden diese Vorurtheile zu schwächen; die Nebel der Unwissenheit zu vertreiben, ein genaueres Nachdenken über gewisse wichtige Dinge unter ganzen Ständen einzuführen?

Wer dieses gehörig überlegt, wird finden, daß es nichts weniger als unnöthig ist, noch izt und un-

ter uns die Mittel zu entwikeln, wodurch Demosthenes und Cicero so große Dinge bewürkt haben. Ueberhaupt scheinet mir diese Erinnerung izt so viel wichtiger, da es am Tage liegt, daß unsre Kunstrichter sich der Dichtkunst mit so warmen Intresse, hingegen der Beredsamkeit so kaltsinnig annehmen, als wenn sie keine eheliche Schwester jener Kunst wäre.

Von den drey Hauptgattungen der Rede war die erste, nämlich die Lehrende das Hauptaugenmerk der alten Lehrer der Redner. Die andern Gattungen wurden nur in so fern in Betrachtung gezogen, als sie in manchen Fällen Theile der lehrenden Rede ausmachen. Ich will zu einem Beyspiehl, wie sorgfältig sie in Unterscheidung jeder Art des lehrenden Inhalts gewesen, das was Cicero hievon sagt, in einer Tabelle vorstellen. (*)

(*) S. Cicer. Topica.

Die Rede hat zwey Hauptgattungen des Inhalts. Der Gegenstand über welchen man zu reden hat, ist

I. **Allgemein:** nämlich weder durch Zeit, noch Personen noch besondre Umstände bestimmt, und betrift eine abzuhandelnde allgemeine Materie. Dieser Stoff wird von Cicero Propositum auch Consultatio genennt.

Diese betrift:

1. Eine theoretische Frage, und zwar
   A. ob etwas sey, oder nicht sey, ob es möglich oder würklich sey.
      a. ob es überhaupt möglich sey
      b. wie es möglich sey oder gemacht werde,
   B. Was es sey
      a. ob eine Sache von einer andern verschieden, oder mit ihr einerley sey.
      b. Bestimmung der Sache, oder Beschreibung, Abbildung derselben.
   C. In was für eine Classe der Dinge es gehöre
      a. Ob es anständig oder unanständig
      b. Ob es nüzlich
      c. Ob es billich.

Von jedem kann noch untersucht werden
      α. Ob es anständiger, nüzlicher, billicher, als ein anderes Ding
      β. Ob es das alleranständigste, allernüzlichste 2c. sey.
2. Eine praktische Frage, welche abziehlen kann
   A. Etwas zu suchen oder zu vermeiden.
      α. Wozu Lehren und Anweisungen, oder Warnungen gegeben werden.
      β. Wozu das Gemüth bewegt oder beruhiget wird.
   B. Zu zeigen, wie gewisse Vortheile zu erhalten sind.

II. **Besonders:** nämlich auf gewisse Personen, Zeit und Umstände eingeschränkt, oder ein zu behandelnder besonderer Fall. Diesen Stoff nennt Cicero Causam. Dieser kann seyn:

1. Eine Ausbildung; Exornatio.
   A. Lobrede auf verdiente Männer.
   B. Strafrede auf Böse.
2. Ein Gesuch; wo nämlich etwas zu erhalten, oder zu beweisen ist. Dieses wird Contentio genennt.
   A. Was etwas zukünftiges betrift.
   B. Was etwas vergangenes betrift.

Von diesen zwey Gattungen der besondern Fälle 1 und 2 entstehen die drey Gattungen der auf besondere Fälle gehenden Reden, die Lobreden, die Staatsreden, die gerichtliche Reden .Genus demonstrativum, gen. deliberativum, gen. Iudiciale. Man sieht hieraus, wie sehr diejenigen sich irren, die alle mögliche Reden blos in diese drey lezten Gattungen einschränken, da es nur die Gattungen einzeler Fälle sind. (†)

Wir müssen auch noch etwas über die äußerliche Form der Rede sagen. Die Alten sezten, daß jede Rede gewisse Haupttheile haben müsse, die Quintilian also angiebt. 1. Den Eingang; Exordium. 2. Die Erzählung der Sache, worüber die Frag entstanden; Narratio. 3. Die Bestimmung der abzuhandelnden Frage; Propositio. 4. Die Abhandlung selbst, oder den Beweis; Probatio. 5. Den Beschluß, Conclusio, oder Peroratio. Er erinnert dabey, daß einige nach der Erzählung eine zwekmäßige Ausschweifung fodern, die bey ihm Egressio heißt;

(†) Tous les discours imaginables que l'orateur peut faire se reduisent à trois genres qui sont: *le demonstratif; le deliberatif;* et le *Judiciaire*.. L'Abbé *Colin* Traitté de l'orateur Pref. p. 113. Man sieht nämlich aus der Tabelle, daß diese drey Gattungen nur die Causas betreffen.

heißt; und vor der Abhandlung, oder dem Beweis eine Eintheilung; Partitio; sagt aber, daß oft beyde unnöthig, die leztere so gar schädlich seyn könne; weil es nicht allemal gut ist, dem Zuhörer zum voraus zu sagen, wohin man ihn führen will. Selbst die Propositio scheinet ihm nicht allemal nöthig, in dem sie ofte besser der Erzählung angehängt werde.

Man siehet gleich, daß alles dieses eigentlich nur auf die gerichtlichen Reden abgepaßt ist. Betrachtet man die Sach überhaupt, so siehet man, daß der Redner in den meisten Fällen allerdings wol thut, wenn er seiner Rede einen schiklichen Eingang vorsezet. Wir haben davon besonders gesprochen. (*) Auch ist es in den meisten Fällen schiklich, daß der Hauptinhalt der Rede kurz und genau bestimmt vorgetragen werde; bey gerichtlichen Reden aber, macht freylich die Erzählung des Vorganges der Sachen, der den Streit veranlasset hat, einen sehr wichtigen Hauptheil aus, der nicht selten zur Entscheidung der Sache das meiste beyträgt. Hiernächst kann man, wo es nöthig scheinet, auch die Eintheilung anbringen. Aber der Hauptheil, der den eigentlichen Körper der Rede ausmacht, ist allemal die Abhandlung; denn dessenthalber ist alles übrige da. Der Beschluß ist zwar auch nicht in allen Arten der Rede nothwendig, oft aber ist er ein sehr wichtiger Theil, wie an seinem Orte gezeiget worden. (*) Man kann es dem Redner überlassen, ob er alle, oder nur die schlechthin nothwendigen Theile in seiner Rede beybehalten soll. Er kann es am besten in jedem Falle beurtheilen, ob er einen Eingang, eine Eintheilung, einen Beschluß nöthig habe, oder nicht. Die Rede ist darum nicht mangelhaft, wenn einer, oder mehrere dieser Theile daran fehlen.

(*) S. Eingang.

(*) S. Beschluß.

Redekunst; Rhetorik.

Die Theorie der Beredsamkeit. Unter allen schönen Künsten ist keine, darüber mehr und umständlicher geschrieben worden, als über diese; die Alten haben allen Geheimnissen der Kunst bis auf ihre verborgensten Winkel nachgespühret: und doch bin ich lang in Verlegenheit gewesen, als ich die eigentlichen Gränzen dieser Wissenschaft zu bestimmen, und das was sie zu lehren hat, in einer natürlichen Ordnung anzuzeigen, mir vornahm. Es kam mir höchst seltsam vor, nachdem ich die ausführlichen Werke eines Aristoteles, Cicero, Hermogenes und Quintilians gelesen hatte, daß ich mit mir selbst nicht einig werden konnte, zu bestimmen, was die Rhetorik eigentlich vorzutragen, und in welcher Ordnung sie ihre Materie am schiklichsten zu sezen habe. Ich fand endlich, daß diese Ungewißheit ihren Grund in dem noch nicht genug bestimmten Begriff der Beredsamkeit habe. Die Kunst der Rede zeiget sich in viererley Gestalten, die blos durch unmerkliche Grade von einander verschieden sind. Wir wollen diese vier Gestalten durch die Benennungen der gemeinen Rede, der Wolredenheit, der Beredsamkeit und der Poesie von einander unterscheiden, und denn anmerken, daß, obgleich jedermann fühlt, es sey ein Unterschied unter diesen vier Gestalten, die die Rede annihmt, es dennoch unmöglich sey, die Art jeder Gestalt genau zu bestimmen. Es ist nöthig, daß ich dieses hier etwas umständlich entwikle.

Zu jeder Rede gehören nothwendig zwey Dinge; Gedanken und Worte. (*) Wenn wir nun sezen, daß vier Menschen über einerley Sache reden, der eine in dem Charakter der gemeinen Rede, der andere mit Wolredenheit, der dritte, als ein würklicher Redner, und der vierte, als ein Dichter; so muß sich nothwendig jeder vom andern durch Gedanken und durch Worte unterscheiden; jede der vier Reden muß ihren besondern Charakter, ihre eigene Art haben. Diese müssen wenigstens einigermaaßen bestimmt werden, ehe man über eine dieser vier Gattungen der Rede, Regeln und Lehren geben kann.

(*) Omnis sermo habeat necesse est et rem et verba. Quint. L. III. c. 3. §. I.

Da nun die Arten der Dinge, die blos durch Grade von einander verschieden sind, nie bestimmt können bezeichnet werden, (*) so geht es auch hier nicht an, und man muß sich damit begnügen, daß man nur das, was in jeder Art vorzüglich merklich ist, zum Abzeichen angebe. So könnte man der gemeinen Rede den Charakter zuschreiben, daß sie ohne alle Nebenabsichten die Gedanken, so wie die Gelegenheit sie in der Vorstellungskraft hervorbringt, geradezu, und blos in der Absicht verständlich zu seyn, ausdrüke. Die Wolredenheit könnte von der gemeinen Rede dadurch ausgezeichnet werden, daß sie sucht ihren Gedanken und dem Ausdruk derselben eine angenehme und gefällige Wendung zu geben; den Charakter der Beredsamkeit könnte man darin sezen, daß sie nur bey wichtigen Gelegenheiten, in der Absicht die Gedanken oder Empfindungen anderer Menschen nach einem genau bestimmten Zwek zu lenken, eine ganze Reyhe von Gedanken diesem Zwek

(*) S. Gedicht. S. 433.

Zwek gemäß erfindet, anordnet und ausdrükt. Die Poesie würde sich endlich dadurch von den andern Arten auszeichnen, daß sie Gedanken und Ausdruk in der Absicht ihnen den höchsten Grad der sinnlichen Vollkommenheit und Lebhaftigkeit zu geben, bearbeitet.

Sind dadurch die Gränzen jeder Art nicht so genau bezeichnet, daß sie nicht hier und da ungewiß und unkenntlich werden; so liegt der Grund davon in der Natur der Sache selbst. Man muß sich mit confusen und zum Theil unbestimmten Begriffen behelfen, oder den Vorsaz, die viererley Arten der Reden von einander zu unterscheiden, völlig fahren lassen.

Betrachtet man nun die Kunst der Rede überhaupt, und in allen ihren Arten zugleich, so begreift ihre Theorie die Wissenschaft des Denkens und des Sprechens, beyde in ihrem ganzen Umfange. Denn wie Horaz sagt, der Grund alles Sprechens ist das Denken: Scribendi sapere fons est. Wollte man also die Rhetorik, als eine Wissenschaft des Sprechens überhaupt ansehen, so müßte sie auch das klare, richtige, deutliche, nachdrükliche, schöne, ausführliche Denken lehren, und hernach gar alles was zur Kunst des Ausdruks gehört, von den ersten Elementen der Grammatik, bis auf das, was die Sprache vom Enthusiasmus der Poesie und des Gesanges annihmt, ausführen.

Wieviel nun von dieser sich erstaunlich weit erstrekenden Wissenschaft aller Wissenschaften, für den besondern Gebrauch des Redners herauszunehmen sey, ist von Niemand genau bestimmt worden.

Jeder der über die Kunst schrieb, gab ihr nach Gutdünken mehr oder weniger Ausdähnung. Es scheinet, daß die ältesten Rhetoren in Athen bey ihrem Unterricht fast ganz auf die Sachen, oder auf das Denken gesehen, und nicht nur die ganze Dialektik, sondern auch noch die Staatswissenschaft, als Theile der Rhetorik angesehen haben. Hingegen kam das, was den Ausdruk betrift, in den ersten Zeiten weit weniger in Betrachtung. In den ganz späthern Zeiten hingegen findet man die griechischen Rhetoren fast allein mit dem Ausdruk beschäftiget, über den sie sich bis auf die ersten Grundregeln der Grammatik herablassen.

Wollte man nun der Rhetorik den Umfang geben, der sowol die früheren, als die späthern Gränzen an den beyden äußersten Seiten in sich begriffe; so würde sie, wie gesagt, fast zu einer unermeßlichen Wissenschaft werden. Um ihr nähere und ihr eigene Schranken zu sezen, muß man über die Res, oder das Denken, das, was der Beredsamkeit nicht eigen ist, voraussezen, und annehmen, der Redner habe Kenntnis der Sachen, worüber er zu sprechen hat, und ihm blos gute Grundsäze geben, wonach er das, was er bey jeder Gelegenheit anzubringen hat, aussuchen und vorbringen soll. Und so muß man, in Absicht auf das Formale seiner Kenntnisse voraussezen, daß er die Grundregeln der Logik, es sey durch bloße Uebung, oder durch ein förmliches Studiren, besize; daß er wisse, was das sey, eine Sache sich deutlich oder undeutlich vorstellen; richtig oder unrichtig urtheilen, wahre oder betrügerische Schlüsse zu machen u. d. gl. Dieses aber vorausgesezt muß ihm in der Rhetorik Anweisung gegeben werden, wie in besondern Fällen diese Kenntnisse aus der Vernunftlehre anzuwenden seyen.

Da ferner die gemeine Rede noch nicht als eine der schönen Künste betrachtet wird, so muß auch das, was hiezu, sowol in Ansehung der Sachen, als des Ausdruks gehöret, von der Rhetorik ausgeschlossen werden. Diese muß man lediglich der Grammatik und dem allgemeinen Unterricht im Begreifen und Denken überlassen.

Die Wolredenheit aber (*) wird schon als ein Theil der Kunst betrachtet. Da sie aber vornehmlich nur noch auf einzele Redesäze und Perioden geht, und sich nicht auf förmliche Reden einläßt, so sollten die Lehren über Wolredenheit einen besondern Theil der Rhetorik ausmachen. Dieser würde sich darauf einschränken, daß er lehrte, wie einzele Begriffe und Gedanken ästhetisch auszubilden, und dem Charakter ihrer Ausbildung gemäß auszudrüken seyen. Man würde da z. B. zeigen, was ein starker, ein naiver, ein wiziger, ein angenehmer, rührender, beißender, großer, erhabener Gedanke sey; und wie der Ausdruk durch Figuren, Tropen und andern Wendungen, auch durch Ton und Klang dem Charakter des Gedankens gemäß zu treffen sey. Alles dieses würde also einen besondern Theil der Theorie ausmachen, in welchem es noch gar nicht um die Bildung des eigentlichen Redners zu thun ist. Dafür wär also ein zweyter Theil der Rhetorik nothwendig, in welchem aber der beschriebene erste Theil, so wie in diesem die Grammatik, vorausgesezt werden müßte.

(*) S. Beredsamkeit.

Dieser

Dieser Theil würde den eigentlichen Redner zu seinem Augenmerk haben, blos in so fern er förmliche Reden, deren Art im vorhergehenden Artikel bestimmt worden, zu verfertigen hat. Dieser Theil enthielte blos die Theorie solcher Reden. Der Plan dieses Theiles wäre nun nach den angenommenen Einschränkungen leicht zu machen.

Nämlich, zu jeder Rede gehören, wie viele der Alten richtig angemerkt haben, folgende Dinge. 1. Die Erfindung der Gedanken; 2. die Anordnung; 3. der Ausdruk derselben; 4. in gewissen Fällen die Einprägung der Rede in das Gedächtnis, und 5. der mündliche Vortrag derselben. Wenn diese Dinge vollkommen sind, so ist es auch die Rede.

Also hat die Rhetorik dem Redner Anweisung zu geben, wie er als Redner in jedem dieser Punkte zur Vollkommenheit gelange. Dabey muß man ihn aber in Ansehung jedes besondern Punkts, auf der einen Seite von dem gemeinen Sprecher, und von dem, der nur Wolredenheit sucht; auf der andern Seite von dem Dichter, genau unterscheiden. Man muß über jeden Punkt das, was der Redner mit jenen gemein hat, voraussezen und übergehen, und das, was der Dichter für sich allein voraus hat, nicht berühren, sondern gerade das betreiben, was dem Redner eigen ist.

Nachdem man ihm also so bestimmt, als es sich thun läßt, gezeiget hat, wodurch seine Rede sich von jeder andern auszeichnet, und was sie eigenes hat, muß auch bey jedem zur Rede gehörigen Punkt, blos über dieses ihm eigene, gesprochen werden. In Ansehung der Erfindung, oder Auswahl der Gedanken, hat man nicht nöthig ihm die Logik zu wiederholen, die ihn lehret, wie er zu klaren oder zu deutlichen Begriffen, zu einem richtigen Urtheil und zu gründlichem Schlüßen gelange; noch weniger därf man ihn in allen Wissenschaften unterrichten, damit er eine Kenntnis der Sachen, über die er zu reden hat, bekomme; dieses hat er mit jedem andern Menschen, der zu reden hat, gemein. Man muß also voraussezen, daß der Redner gelernt habe, sich bestimmte, klare oder deutliche Begriffe von Dingen zu machen, daß er richtig zu urtheilen, und zu schließen im Stande sey, daß er Kenntnis von den Dingen habe, über die er reden will. Aber wie er als Redner, wo es nöthig ist, Begriffe, Urtheile und Schlüße, auf die ihm eigene Art zu bilden habe, und wie er über seine Materie, das, was er, als Redner zu sagen hat, erfinden, oder wählen soll, muß die Rhetorik ihn lehren. Der Redner hat eine eigene Art andern Begriffe beyzubringen, und eine eigene Art Urtheile zu bestätigen, und Säze zu erweisen. Dabey allein hält sich die Rhetorik auf.

Eben so verfährt sie über die andern zur Rede gehörigen Punkte. Wann z. B. vom Ausdruk die Red ist, so braucht man ihm nicht zu sagen, wie er grammatisch rein, und verständlich sprechen soll; man hat nicht nöthig ihm alle Figuren und Tropen der Rede, alle Formen des Redesazes vorzuzählen und zu erklären, diese Kenntnisse hat er mit dem, der die Kunst der gemeinen Rede, und dem der blos die Wolredenheit gründlich verstehen will, gemein. Aber was für Figuren und Tropen ihm bey Gelegenheit vorzüglich dienen, wie er die ihm eigenen Perioden zu bearbeiten habe; was zu dem eigentlichen rednerischen oder oratorischen Stil und Ton erfodert werde, und wie er überall den schiklichsten treffen soll, dies alles gehört in die Rhetorik. Und so müßte jeder der fünf angezeigten Punkte für den Redner besonders behandelt werden. Dieses ist, wie ich glaube hinlänglich, um den Weg zu zeigen, wie man zu einem gründlichen und bestimmten Plan der Redekunst kommen könne.

Wer dieses Feld aufs neue nach einem durch die angegebenen Grundsäze bestimmten Plan zu bearbeiten Lust hätte, der würde in dem, was Aristoteles, Dionysius von Halicarnaß, Hermogenes, Longinus, der Verfasser des kleinen Werks, das insgemein den Namen des Demetrius Phaleräus trägt, und denn in den verschiedenen Werken des Cicero über die Theorie der Kunst, und der fürtreflichen Institutione Oratoria des Quintilians, beynahe jeden Punkt gründlich behandelt finden. Der lezte der angeführten Schriftsteller ist allein, beynahe vollständig; von den andern hat jeder wenigstens einige Punkte mit großer Gründlichkeit behandelt. Also käm es hauptsächlich nur auf ein wolüberlegtes Zusammentragen, der schon vorhandenen Lehren an.

Schon lange vor den Zeiten des Sokrates waren Rednerschulen in Athen; weil seit der Zeit, da sich die Regierungsform dieses Staates gegen die Demokratie lenkte, die Beredsamkeit das sicherste Mittel war, sich zu den höchsten Staatsbedienungen heraufzuschwingen, und den großen Einfluß auf öffentliche Geschäfte zu haben. Alles, was in Athen vor=

vornehm war, oder groß werden wollte, suchte sich in der Beredsamkeit hervorzuthun, und dieses gab den Philosophen Gelegenheit Schulen der Beredsamkeit zu eröffnen. Darin wurd anfänglich nicht sowol die Kunst der Rede, als die Staaswissenschaft und die Philosophie gelehret, die den künftigen Rednern Kenntnis der Materie, worüber sie zu reden, und der Menschen, auf deren Gemüther sie Eindruk zu machen hatten, verschaften. Allmählig aber wurden denn auch die dem Redner besonders nöthigen Stüke, mit zum Unterricht gezogen. Und nachdem endlich das Volk die Freyheit verlohren, und man nicht mehr öffentlich über Staatsangelegenheiten zu sprechen hatte, hielte sich die Rhetorik vorzüglich bey der Kunst des zierlichen Ausdruks auf. Man kann in dem III Buch des Quintilians sehen, was für Männer in Griechenland, und hernach in Rom sich durch Schriften über diese Kunst, am meisten hervorgethan haben.

Die Neuern haben die Theorie dieser Kunst ohngefehr da gelassen, wo die Alten stille gestanden. Wenigstens wüßte ich nicht, was für neuere Schriften ich einem, der den Cicero und Quintilian studirt hat, zum fernern Studium der Theorie, empfehlen könnte.

Reden.

(Dichtkunst.)

Die Reden der handelnden Personen in der Epopöe, und im Drama, die man insgemein Orationes moratas nennt, weil sie die Sitten der Personen und ihre Gesinnungen anzeigen, verdienen eine besondere Betrachtung. Man muß aber nicht jede Rede der handelnden Personen hieher rechnen; denn sonst gehörte das ganze Drama hieher, weil es durchaus aus Reden besteht, sondern nur die, wodurch die Personen ihren Charakter und ihre besondere Sinnesart an den Tag legen, so daß man aus der Rede, wenn man einmal die Personen kennte, abnehmen könnte, welche von den handelnden Personen spricht.

Diese Reden machen den wichtigsten Theil der Epopöe und des Drama aus; weil dadurch die Personen nach ihren Sitten, ihrer Sinnesart, und ihrem ganzen Charakter am besten geschildert werden; weil man aus diesen Reden erkennt, was jeder ist. In der Ilias ist, wie Pope anmerkt, die Anzahl der Verse, da der Dichter spricht, oder erzählt, sehr gering; den größten Theil des Gedichts machen die Reden aus. Deswegen siehet Aristoteles sie als einen Haupttheil dieser Gedichte an, und hält sich weitläuftig bey ihrer Betrachtung auf. Eigentlich zeiget der Dichter sich dadurch als einen Kenner der Menschen, weil das innerste ihres Charakters am besten durch die Reden geschildert wird. Wenn man alle Reden einer der Hauptpersonen des Gedichtes zusammennihmt, so müssen sie ein sehr genaues Portrait des eigenthümlichen Charakters derselben ausmachen. Die Handlungen lassen uns die Menschen nur noch von außen sehen, ob man gleich auch durch dieses Aeußerliche in die Seelen hineinsehen kann: aber durch die Reden kann der Dichter uns unmittelbar das Innere sehen und empfinden lassen.

Aus diesem Gesichtspunkt müssen wir die Reden der handelnden Personen ansehen. Alsdenn ist offenbar, daß sie den wichtigsten Theil der Epopöe und des Drama ausmachen, auf welchen der Dichter die größte Sorgfalt wenden muß. Die Fabel zu erfinden, verschiedene Verwiklungen, mannigfaltige Begebenheiten und Vorfälle auszudenken, wodurch der Zuhörer, oder Zuschauer in beständiger Aufmerksamkeit erhalten, izt in große Erwartung gesezt, denn angenehm überrascht wird; dieses ist nur der geringste Theil dessen, was der Dichter wissen muß, und was für uns am wenigsten lehrreich ist. Weit wichtiger für uns, und schweerer für den Dichter ist es, bey allen Vorfällen, und in jeder Lage der Sachen, die Personen durch das, was sie dabey denken, empfinden und beschließen, auf eine wahrhafte, natürliche Weise, völlig kennbar zu schildern.

Der Philosoph giebt uns allgemeine Kenntnis des Menschen; er entwikelt uns das Genie, alle Eigenschaften, Neigungen, Leidenschaften, zeiget uns jede Triebfeder, und entwikelt jede Falte der Seele, in so weit alle diese Dinge den Menschen gemein sind. Der Dichter aber zeiget uns die besondere Beschaffenheit dieser allgemeinen Eigenschaften, wie sie im Achilles, im Hektor, im Ajax sind, und wie sie sich bey besonderen Gelegenheiten äußern. Der Dichter der Epopöe und des Drama ist nur in so fern groß, als er in diesem Theil vorzüglich ist. Schweerlich ist ein Dichter hierin dem Homer zu vergleichen, und in diesem Stük ist Virgil, wie Pope bemerkt, erstaunlich weit unter ihm. In der That finden wir gar viel Reden bey diesem Dichter, die so wenig besonderes Charakteristisches haben, daß ohn-

ohngefähr jeder andere Mensch in ähnlichen Umständen so sprechen würde, wie seine Personen.

Was Aristoteles fodert, daß jede Rede dem Alter, Stand, Rang, den Geschäften und Absichten der Personen angemessen seyn müsse, und was Horaz sehr lebhaft lehret, wenn er sagt:

Si dicentis erunt fortunis absona dicta u. s. w. (*)

(*) de Art. Poet. vs. 112. seqq.

ist noch das wenigste und leichteste. Das schweereste ist bey allem diesem noch das Eigenthümliche des Charakters zu treffen. Hiezu gehört nicht nur ein großer Scharfsinn, der jeden Zug der besondern Charaktere der Menschen bemerkt, sondern auch hinlängliche Erfahrung und Kenntnis der Menschen. Deswegen erkennet man durchgehends die beyden Dichtarten, wo dergleichen Reden vorkommen, für das Höchste der Poesie. Man darf sich gar nicht wundern, daß ein gutes Heldengedicht von einiger Größe das seltenste Werk des menschlichen Genies ist, und daß die Nationen, die dergleichen in ihrer Sprache besizen, stolz darauf sind. Das Drama bekommt eben daher seine größte Schwierigkeit, ob sie gleich wegen der weit engern Schranken der Handlung und der geringen Anzahl der Personen, bey weitem so groß nicht ist, wie in der Epopöe. Inzwischen betrügen sich doch diejenigen gar sehr, denen die Verfertigung eines guten Drama, ein Werk von mittelmäßiger Schwierigkeit scheinet. Ein guter Dichter, in welcher Art es sey, ist immer ein Mann von Gaben, die eben nicht gemein sind: aber wer darum, daß er in geringern Dichtungsarten glüklich gewesen, sich in die Classe der Homere, und der Sophokles sezen wollte, würde einen gänzlichen Mangel der Urtheilskraft verrathen.

Redende Künste.

Man verstehet unter dieser allgemeinen Benennung die Wolredenheit, Beredsamkeit und Dichtkunst. Einige scheinen auch die Kunst des Geschichtschreibens dazu zu rechnen, die in der That wichtig genug ist, um als ein besonderer Zweyg der redenden Künste behandelt zu werden, nicht in so fern die Frage darüber ist, was ein Geschichtschreiber sagen soll, denn dieses macht eine besondere Wissenschaft aus; sondern in so fern untersucht wird, wie er erzählen soll. Zwar könnte man sagen, daß die alten Lehrer der Redner die Kunst des Geschichtschreibers bereits in der Rhetorik behandelt haben. Denn da in ihren gerichtlichen Reden, über welche sie vorzüglich geschrieben haben, ein Hauptheil vorkommt, den die römischen Redner Narratio, die Erzählung nennen (*), so haben sie eben dadurch schon Unterricht über dem erzählenden Vortrag gegeben. Allein, die Art wie der gerichtliche Redner die Erzählung behandelt, ist, wie bereits anderswo erinnert worden (*) von der Art des Geschichtschreibers in einem wesentlichen Punkt völlig verschieden. Der Redner erzählt so partheyisch, als möglich, und der Geschichtschreiber soll völlig unpartheyisch erzählen. Es ist ein Hauptkunstgriff des Redners, daß er, wenn er auch bey der völligen historischen Wahrheit bleibet, den Sachen durch einen entschuldigenden, oder beschuldigenden Ausdruk, den Anstrich giebt, den sein Zwek erfodert, wie wir in allen gerichtlichen Erzählungen des Cicero sehr deutlich sehen.

(*) S. Rede.

(*) S. Erzählung.

Man kann also nicht sagen, daß die Lehren der Rhetoriker, über die Erzählung, auch Lehren für den Geschichtschreiber seyen. Daher scheinet es allerdings, daß der historische Vortrag, als ein besonderer Zweyg der redenden Künste anzusehen sey, der besonders in Deutschland, wo die gerichtlichen Reden, mithin auch die Anweisungen dazu beynahe ganz in Abgang gekommen sind, sehr verdiente besonders behandelt zu werden. Alsdenn müßte man zu den zwey Theilen der Rhetorik davon im Artikel Redekunst gesprochen worden, noch einen dritten Theil, der die Theorie des historischen Vortrages enthielte, hinzuthun. Wir haben auch in der That schon etwas von dieser Art in der fürtreflichen Abhandlung des Lucianus, wie die Historie zu schreiben sey.

Daß die redenden Künste überhaupt in Absicht auf den Nuzen den ersten Rang unter den schönen Künsten behaupten, ist bereits an mehr Orten dieses Werks hinlänglich gezeiget worden, (*) und es würde unnöthige Wiederholung seyn, wenn ich dieses hier besonders ausführen wollte. Aber ein besonderer Nuzen den man daraus zieht, ob sie ihn gleich nicht unmittelbar zum Zwek haben, verdienet hier in Erwägung genommen zu werden.

(*) S. Künste; Beredsamkeit; Dichtkunst.

Wenn wir die besondern Materien, wovon Redner oder Dichter bey besondern Gelegenheiten sprechen, ganz auf die Seite sezen, und die redenden Künste blos aus dem Gesichtspunkt betrachten, daß sie dienen die Kunst der Rede überhaupt vollkommener zu machen, so erscheinen sie uns da in einer

sehr großen Wichtigkeit. Die Rede hängt mit der Vernunft selbst so genau zusammen, daß die Vervollkommung der erstern zugleich auch die andere betrift. Ein Ausdruk der uns einen Begriff, oder eine Wahrheit, mit vorzüglicher Klarheit, Stärke oder mit großem Nachdruk erkennen läßt, ist allemal für eine nüzliche Erfindung, nicht eben eines neuen Begriffes, oder einer neuen Wahrheit, aber eines neuen Instruments zur Vervollkommnung der Vernunft.

Alle Bemühungen der Philosophen, und derer, die sich auf Entdekungen speculativer Wahrheiten legen, müssen, wenn sie dem menschlichen Geschlechte wahrhaftig nüzlich seyn sollen, auf populare Vorstellungen gebracht, das ist auf eine leichte, sinnliche und dem Gedächtnis leicht inhaftende Art ausgedrukt werden können. Je vollkommener zu dieser Absicht die Sprach eines Volkes ist, je mehr wahre Kenntnis und Vernunft besizet es auch. Die Nation der Huronen kann im Grunde so viel Genie, so viel Fähigkeit des Geistes haben, als irgend eine der erleuchtesten Nationen von Europa; aber so lange sie eine arme unausgebildete Sprache hat, bleibet auch der größte Geist unter diesem Volke, weit unter einem mittelmäßigen Kopf, der eine wolausgebildete Sprache besizet.

Man muß die Redner, Geschichtschreiber und Dichter, als Mittelspersonen zwischen den spekulativen großen Philosophen und dem Volk ansehen, welche die wichtigsten Begriffe und tiefesten Wahrheiten der Vernunft in die gemeine Sprach übersezen. Tacitus ist freylich in seinem Vortrag nicht popular; aber wenn wir zum Beyspiehl sezen, daß auch ein von speculativen Wissenschaften entfernter Mensch, sich mit dem Vortrag dieses Geschichtschreibers völlig bekannt gemacht hätte, so müssen wir gestehen, daß er nun auch überaus feine Kenntnisse sittlicher Dinge besizen würde, die nur der große Philosoph zu entdeken, und deren popularen Ausdruk zu erfinden nur ein großer Redner in Stande gewesen.

Eine genaue Ausführung dieser Sache möchte hier zu schweerfällig und auch zu weitläuftig werden: darum begnüge ich mich eine Wahrheit, die ich schon anderswo in ihren eigentlichen philosophischen Gesichtspunkt gesezt habe, (†) hier blos anzuzeigen, und den wichtigen Schluß daraus zu ziehen, daß die redenden Künste, wenn wir auch ihren unmittelbaren Nuzen beyseite sezen, nur in so fern sie die Sprache vervollkommnen, und mit neuen Wörtern und ganzen Säzen, die von ihnen aus allmählig in die populare Sprach übergehen, bereichern, vorzüglich verdienen geschäzt und mit großem Eyfer betrieben zu werden.

(†) In der Sammlung meiner aus dem französischen übersezten academischen Abhandlungen; an zwey Orten, nämlich in der Zergliederung des Begriffes der Vernunft auf der 278 u. f. f. S. und in der Untersuchung über den wechselseitigen Einflus den Vernunft und Sprach auf einander haben.

Redner.

Die Griechen und Römer, die in allem, was zu den schönen Künsten gehört, unsre Lehrmeister sind, scheinen dem Redner den ersten Rang unter den Künstlern gegeben zu haben. Nur Homer allein, wurd als Lehrer und Muster aller Künstler, außer allen Rang und ohne Vergleichung, immer obenan gesezt; nicht weil er ein epischer Dichter, sondern, weil er Homer, das Muster aller Genien war. (††) Wenn man bedenkt, was für Kräfte des Geistes, was für Gaben, Kenntnisse und erworbene Fertigkeit zu einem vollkommenen Redner erfodert werden, so scheinet es, daß bey ihm mehr seltene Fähigkeiten zusammentreffen, als bey irgend einem andern Künstler. Eben darin glaubte Cicero den Grund der so großen Seltenheit vollkommener Redner gefunden zu haben (*), und er sagte einmal öffentlich, als eine bekannte unzweifelhafte Wahrheit, es gebe in einem Staate nur zweyerley vorzüglich wichtige Arten grosser Männer, nämlich Feldherren und Redner. (†††)

(*) Die Stelle ist Art. Rede angeführt worden.

Mehr, als irgend einem andern Künstler ist ihm ein durchdringender Verstand nöthig, um in allem, was die Menschen am meisten intereßirt, das Wahre, Wich-

(††) Aus einer Stelle in Lucians Lob des Demosthenes, wo einem Dichter eine kurze Vergleichung zwischen Homer und Demosthenes in den Mund gelegt wird, möchte man muthmaßen, daß Lucian dem Dichter den Redner wenigstens an die Seite gesezet, wo nicht gar ihm vorgezogen. Aber er scheuhete sich, die Sache gerade heraus zu sagen.

(†††) Duæ sunt Artes, quæ possunt locare homines in amplissimo gradu dignitatis: una imperatoris, altera, Oratoris boni. Orat. pro L. Muræna. c. 14.

Wichtige und Große richtig zu erkennen; nicht blos durch ein dunkeles, wiewol sicheres Gefühl zu empfinden, sondern mit hinlänglicher Klarheit und Deutlichkeit so zu sehen, daß es auch weniger Scharfsichtigen einleuchtend kann gemacht werden. Qui ratione plurimum valent, quique ea quæ cogitant quam facillimo ordine disponunt, ut clare et distincte cognoscantur, aptissima semper ad persuadendum dicere possunt. (*) So urtheilt ein großer Philosoph.

(*) Cartes. de Methodo.

Die Stärke, Lebhaftigkeit und den Reichthum der Einbildungskraft hat der Redner mit allen andern Künstlern gemein; sie sind ihm nöthig, weil er ofte sichtbare Gegenstände so hell und so lebhaft zu schildern hat, daß der Zuhörer sie mit Augen zu sehen glaubt, welches ihm nothwendig schweerer wird, als dem Dichter, dessen Sprache dazu bequämer ist. Auch sind ihm diese Gaben nöthig, weil er gar ofte abstrakte und aller Sinnlichkeit beraubte Gedanken, um sie sinnlich und eindringend zu machen, durch glükliche Tropen, körperlich darzustellen hat. Hingegen hat er auch mehr, als irgend ein Künstler Kräfte der kältern Vernunft nöthig, um seiner feurigen Phantasie beständig Meister zu bleiben; weil er weit genauer, als der Dichter, in einem gezeichneten Geleise bleiben, und wie Lucian sich ausdrukt (*), so genau wie ein Seiltänzer auf dem Seile, fortschreiten muß.

(*) Im Lehrer der Redner.

Nicht weniger groß als der Verstand, muß auch das Herz des großen Redners seyn, die eigentliche Muse, die ihn begeistert. Er zeichnet sich durch das wärmeste Gefühl für die Rechte der Menschlichkeit, durch brennenden Eyfer für das allgemeine Beste des Staates, von jedem andern Künstler aus. Unrecht, wenn auch der geringste Mensch es leidet, ist ihm unerträglich, und falsche Maaßregeln, wodurch man in privat und in öffentlichen Geschäften, sich selber schadet, sind Auffoderungen an ihn, den Irrenden und den Thoren zurechte zu weisen. Sein höchstes Interesse ist Wahrheit, Ordnung und Weißheit in allem was zu den menschlichen Angelegenheiten gehöret, und diese fodert bey jeder Gelegenheit seine Gemüthskräfte zum Dienst andrer Menschen auf.

Und damit er nirgend unbereitet, oder ununterrichtet sey, macht er sich ein unabläßiges Studium daraus, alles, was irgend die Wolfarth der Menschen betrift, durch genaues Nachforschen, in seiner wahren Natur zu kennen, jedes genau abzuwägen, und sich überhaupt jede Kenntnis, die zu Beurtheilung jener Dinge dienet, zu erwerben.

Dieses sind die Gaben und die Bemühungen, die größtentheils den Redner bilden. Wenn er dieses hat, so wird ihm das, was zum Ausdruk und Vortrag der Rede gehöret, so wichtig es auch an sich ist, leicht. Wer erst jenes Wichtigere besizt, für den ist es denn, wie Euripides richtig bemerkt (†), eine leichte Sache gut zu reden, so bald sich eine wichtige Gelegenheit dazu zeiget. Aber wem jene große Seele fehlet, oder wo sie nicht durch mancherley und gründliche Kenntnis den Stoff zum Reden besizt, da ist bloße Wolredenheit eine geringe Hülfe. Denn nicht der ist ein großer Redner, dem Worte und Redensarten zu Gebothe stehen; sondern der alle Sachen mit großen Verstand beurtheilet, und mit Empfindung behandelt. Aus diesem Grunde spottet Cicero des Antonius mit diesen Worten. „Der wolberedte Mann! Er merkt nicht, daß der, gegen den er spricht, von ihm gelobt werde, und daß er die, vor denen er redet, tadelt.“ (††) Nur ein unbeschreiblich kleiner Geist kann sich einbilden, daß das Studium der Rhetorik, die alle große Gaben und Kenntnisse des Redners voraussezet, und ihn blos über die Wahl, Anordnung und den Ausdruk der Sachen belehret, hinlänglich sey einen Redner zu bilden.

Regelmäßigkeit.

(Schöne Künste.)

Ist eigentlich eine Eigenschaft der Form, in so fern man die Beobachtung einer Regel daran erkennt; der erste oder unterste Grad der Ordnung in einer Sache, die blos Wolgefallen, aber noch nicht merkliches Vergnügen erweket. Man höret nie von regelmäßigen Gedanken, oder Charakteren sprechen, weil nicht die Materie, sondern die Form der Dinge regelmäßig ist. Wo Ordnung ist, da ist auch Regelmäßigkeit, aber es scheinet, wie ich schon anderswo angemerkt habe, (*) daß man im engesten Sinne, oder vorzüglich dasjenige regelmäßig nenne, darin die

(*) S. Ordnung.

(†) Ὅταν λαβῃ τις των λογων ἀνηρ σοφος
Καλας αφορμας, ὀυ μεγ᾽ ἐργον ἐυλεγειν.
Bachæ. vs. 266. 267.

(††) Homo disertus, non intelligit eum, contra quem dicit laudari a se; eos apud quos dicit, vituperari. Philip. II. c. 8.

die Ordnung durch eine einzige einfache Regel bestimmt ist. So ist der Gang eines Menschen, der in gleichen Schritten fortgeht, regelmäßig, da das Gehen eines Tänzers schon zierlich genennt wird.

Ein Werk der Kunst, das nach seiner materiellen Beschaffenheit so wichtig ist, daß es keines Schmukes, keiner äußerlichen Schönheit bedärf, muß doch wenigstens regelmäßig seyn, um seinen Namen zu verdienen, weil die Regelmäßigkeit nothwendig ist, wenn man an Dingen, in so fern sie aus Theilen bestehen, Wolgefallen haben soll. (*) Freylich bewürkt die bloße Regelmäßigkeit, noch keinen starken Eindruk des Wolgefallens; aber sie ist deswegen wichtig, weil sie das Anstößige vermeidet. Ein sehr gemeines Wohnhaus, an dem die Baukunst von ihren ganzen Reichthum nichts als bloße Regelmäßigkeit angebracht hat, wird mit reinem, durch nichts gestöhrtem Wolgefallen angesehen; da hingegen ein mit viel architektonischen Schönheiten geziertes Gebäude, dessen Mauren nicht senkrecht stehen, und dessen Böden nicht waagerecht liegen, anstößig wird.

(*) S. Ordnung.

Darum aber kann man noch nicht sagen, daß jedes regelmäßige Werk, jedem nicht regelmäßigen derselben Art, vorzuziehen sey. Dieses kann Schönheiten haben, die so stark rühren, daß man kaum Aufmerksamkeit genug behält, das Unregelmäßige, das sonst immer beleidiget, zu fühlen. Die Regelmäßigkeit ist freylich blos etwas Aeußerliches, und nur da schlechterdings nothwendig, wo sie das einzige Mittel ist, die Aufmerksamkeit zu reizen. So bald eine Sache von einer andern Seite schon interessant ist, höret die Regelmäßigkeit auf schlechthin nothwendig zu seyn; aber eine gute Eigenschaft ist sie immer, weil sie vor Anstoß bewahret. Einige Trauerspiehle des Shakespear sind erstaunlich unregelmäßig, und gefallen bis zum Entzüken: sehr viel andere sind höchstregelmäßig und gefallen keinem Menschen von einigem Geschmak. Aber daraus muß man nicht den Schluß ziehen, daß das Regelmäßige für gar nichts zu achten, oder das Unregelmäßige schlechthin nicht zu tadeln sey. Man kann immer sagen: schön; fürtreflich; doch Schade, daß es nicht zugleich regelmäßig ist. Für ein an Richtigkeit gewöhntes Aug, ist es allemal ein Fleken, der die schönste Landschaft verstellt; wenn darin irgendwo gegen die Perspektiv angestoßen ist. Aber dabey muß man nie vergessen, daß die Unregelmäßigkeit da ein schweererer Fehler sey, wo das Materielle des Werks weniger Wichtigkeit hat; und daß überhaupt in Künsten die Regelmäßigkeit in dem Maaße wichtiger werde, nach welchem die innere Kraft der Werke sich verliehret. So ist sie in einer Tanzmelodie, wichtiger, als in einer Arie. Man nehme hier noch dazu, was im Artikel Metrisch gesagt worden.

Regeln. Kunstregeln.
(Schöne Künste.)

Seitdem philosophische Köpfe es gewagt haben, die Werke des Geschmaks in der Absicht zu untersuchen, die Gründe zu entdeken, auf denen der starke Eindruk, den sie auf empfindsame Menschen machen, beruhet, hat man durchgehends dafür gehalten, daß durch dergleichen Untersuchungen Regeln entdekt werden, deren Kenntnis dem Künstler nüzlich seyn können. Darum haben nicht nur Philosophen, wie Aristoteles, sondern auch Künstler, wie Cicero, Horaz, Pope, und in zeichnenden Künsten da Vinci, Rubens, Laireße, sich ein Verdienst daraus gemacht, Regeln zu geben. Aber es scheinet bald, das einige angesehene Männer, die sich unter uns mit der Critik abgeben, dieses für ein altes Vorurtheil halten. Andere, die so viel weniger Beurtheilung zu haben scheinen, je lebhafter sie empfinden, fangen schon gar an, mit sehr entscheidender Verachtung von Regeln zu sprechen. Man hat sie mit Krüken verglichen, die dem Lahmen wenig helfen, dem Gesunden aber hinderlich sind. Darum scheinet mir diese Materie einer näheren Beleuchtung werth zu seyn.

Wollte man blos sagen, daß Kenntnis der Kunstregeln, ohne Genie und ohne Geschmak, weder ein gutes Werk, noch ein gesundes Urtheil über Kunstwerke hervorbringen, so würde man eine alte und ziemlich durchgehends erkannte Wahrheit sagen, auf deren unnöthigen Wiederholung sich Niemand etwas einbilden darf. Also scheinet es wol, daß es anders zu verstehen sey, und daß die, die mit einer Art von Triumph die Regeln wegreißen, und gleichsam mit Füßen treten, sie für schädlich halten. Dieses, nicht jene alte Wahrheit, wollen wir hier untersuchen.

Vielleicht haben die, denen die Kunstregeln so anstößig sind, gar nie nachgedacht, was diese Regeln eigentlich sind. Sie mögen keinen andern Begriff davon haben, als daß es gleichgültige Vorschriften über Nebensachen seyen, die ihren Ursprung blos in

in der Mode, oder in zufälligen Umständen haben, wodurch Künstler, deren Werke man als Muster ansieht, vermocht worden, verschiedene an sich gleichgültige Dinge, so und nicht anders zu machen. Nach ihren Begriffen mögen alle Regeln solche willkührliche Vorschriften seyn, wie die — daß die Epopöe müsse in Hexameter geschrieben seyn — daß das Drama fünf Aufzüge haben müsse, und dergleichen. Diese mögen sie immer verwerfen, und als unnüze, oder schädliche Fesseln ansehen, wodurch dem Genie des Künstlers ohne alle Nothwendigkeit nur Hindernisse in den Weg gelegt werden.

Wahre Kunstregeln müssen nothwendige praktische Folgen aus einer nicht willkührlichen, sondern in der Natur der Künste gegründeten Theorie seyn. Theorie? Schon wieder ein anstößiges Wort. „Theorie, sagen diese Kunstrichter ist eben das, was wir nicht haben wollen, was den Geschmak und die Künste verdirbt, was die Begeisterung des Künstlers auslöscht, wie Feuer durch Wasser ausgelöscht wird; was kahle, elende, aller Kraft und alles Geschmaks völlig beraubte Werke hervorbringt.“ Das kann alles wahr seyn, wenn man aus Irrthum und Unwissenheit Theorie nennet, was nicht Theorie, sondern Schulfüchserey, ein willkührliches Geschwäz ist, das ein schwacher Kopf für Theorie hält, und wonach er sich richtet. Es kann auch wahr seyn, daß ein zur Kunst unfähiger Mensch sich einbildet, er könne, durch Hülfe der Regeln ein gutes Werk machen, und daß auf diese Weise auch durch eine gute Theorie ein elendes Werk veranlasset wird. Aber davon ist hier die Frage nicht.

Die wahre Theorie ist nichts anders, als die Entwiklung dessen, wodurch ein Werk in seiner Art und nach seinem Endzwek vollkommen wird. So lange man von einer Sache nicht weiß, was sie seyn soll, ist es auch unmöglich zu urtheilen, ob sie vollkommen oder unvollkommen, gut, oder schlecht sey. Wenn wir einem Künstler in einer gewissen Arbeit zusehen, ohne zu wissen, was er zu machen sich vorgenommen hat, so wär es allerdings unmöglich zu beurtheilen, ob er gut oder schlecht verfährt; so wie wir von einem Menschen, den wir auf einer Straße gehen sehen, unmöglich sagen können, ob er auf dem rechten Weg ist, wenn wir nicht wissen, wohin er gehen will. Kennet man aber den Zwek und die Natur eines Werks, so läßt sich auch bestimmen, was es nothwendig an sich haben müsse, um das zu seyn, was es seyn soll. Eine solche Kenntnis der nothwendigen Beschaffenheit einer Sache, wird die Theorie dieser Sache genennt. Hat nun diese die nothwendige Beschaffenheit einer Sache bestimmt; so kann der, der sie machen soll, aus dieser Theorie praktische Folgen ziehen; er kann sagen: So muß mein Werk seyn — also muß ich so verfahren. Diese praktischen Folgen nun sind Kunstregeln.

Welcher vernünftige Mensch wird nun sagen, solche Regeln seyen unnüz, oder gar schädlich? Das wär eben so viel, als behaupten, jede Sache werde durch einen bloßen Zufall, das ist, ohne daß ein Grund dazu vorhanden ist, vollkommen, und wenn man sie mit Nachdenken, und nicht blos auf Gerathewol arbeite, so würde das Werk schlecht werden.

„Wie aber, wenn der Theoriste sich über den Zwek, oder die Art eines Werkes, falsche Begriffe macht?“ Alsdenn hat er keine wahre, sondern eine falsche Theorie gegeben, und die daraus gezogenen praktischen Folgen, sind falsche, deren Befolgung den Künstler vom Zwek abführen würde. Will man sagen, daß dergleichen Regeln schädlich sind; so sagt man etwas sehr unnüzes, weil es jederman schon weiß. Will man also Theorie und Regeln verwerfen, so muß man sagen, es sey keine wahre Theorie der Kunstwerke möglich; jede Theorie sey nothwendig falsch. Wenn dieses mit Grunde soll gesagt werden, so muß einer von folgenden Säzen nothwendig wahr seyn: entweder dieser; daß es nicht möglich sey den Zwek und die Art eines Kunstwerks, z. B. eines Gemähldes, eines Gedichts, eines Tonstüks zu erkennen; oder dieser; daß alles was man aus der Vorstellung des Zweks und der Art einer Sache, über ihre Beschaffenheit schließe, nothwendig auf Abwege führe, und dem Künstler schade. Wer also die Kunstregeln verwirft, muß sich auf die Wahrheit einer dieser beyden Säze stüzen; und diesem sagen wir: fahre wol, und träume vergnügt, bis du aufwachen wirst. Währender Zeit, da unser Kunstrichter schläft und träumet, will ich hier ein Gespräch einrüken, daß dieser Sache, wie ich vermuthe, einiges Licht geben wird.

„Woher kommt es, das fürtrefliche Werke der Kunst älter, als Theorien und Regeln sind? Beweißt dieses nicht, daß diese Speculationen wenigstens überflüßig sind?“ Wir müssen uns recht verstehen. Was will man damit sagen, fürtrefliche Werke der Kunst seyen älter, als Theorie und Regeln? „Das will

will sagen; Homer habe eine fürtrefliche Epopöe, Sophokles fürtrefliche Tragödien gemacht, ehe Aristoteles oder etwa ein andrer seichter Speculist, Regeln über diese Dichtungsarten gegeben hat.“ Gut. Aber sollten Homer und Sophokles gar nicht gewußt haben, was sie eigentlich machten, als jener seine Epopöen, dieser seine Trauerspiehle verfertigten? Sollten sie keinen bestimmten Zwek gehabt? Sollten sie sich selbst niemal gesagt haben, dieses schikt sich, und das schikt sich nicht zu meinem Werke? Sollten sie nie aus der Vorstellung dessen, was sie sich zu machen vorgesezt, Gründe hergenommen haben, einige Sachen die ihnen einfielen, zu verwerfen, andre nachdenkend zu suchen? Sollten sie nie etwas, das ihnen in der Hize der Begeisterung eingefallen war, aus dem Grunde verworfen haben, weil sie gemerkt, es schike sich nicht in das Werk, daran sie arbeiteten?

„Es scheinet allerdings, daß sie bey ihrer Arbeit gedacht, das eine gewählt, oder gesucht, das andre verworfen haben. Aber dieses war nicht die Folge der Theorie, noch der Kenntnis der Kunstregeln, die damals noch nicht vorhanden waren.“ Geschah also dieses wählen und verwerfen aus einem blinden Zufall, oder waren Gründe dazu vorhanden? „Nicht der blinde Zufall, sondern Genie und Geschmak, ein richtiges Gefühl gab diesen Männern an die Hand, was sich schikte, und nicht schikte, und wie jedes seyn müßte.“ Wol. Aber wenn das, was du Genie und Geschmak nennest, nicht etwas würkliches seyn soll, wenn die Wörter Genie und Geschmak nicht leere unbedeutende Töne sind; so kann jene Erklärung nichts als dieses sagen; daß diese Männer eine so scharfe Beurtheilung, und ein so feines Gefühl dessen, was zum Zwek dienet, gehabt haben, daß ihnen ohne deutliche Entwiklung der Theorie und der Regeln, das Dienliche eingefallen, und daß sie zufolge jener Beurtheilung, und jenes Gefühls, das Unschikliche verworfen haben. Es wird sich wol Niemand getrauen zu sagen, Homer, Pindar, Phidias, Demosthenes und alle große Künstler, haben ihre Werke verfertiget, wie die Biene ihre Zelle macht; (†) sie waren sich ohnfehlbar wol bewußt, was sie thaten. Dieses heißt kurz und gut; sie hatten Theorie und Regeln; aber mehr durch ein richtiges Gefühl, als durch deutliche Vorstellung der Sache. Und hier ist der Punkt, wo wir anfangen einerley Meinung zu seyn.

Es giebt also eine Theorie der Kunstwerke, aus welchen die Regeln folgen, die der gute Künstler beobachtet: aber diese Theorie kann so eingewikelt in dem Kopf des guten Künstlers liegen, daß er, ohne sich dessen deutlich bewußt zu seyn, ihr zufolge handelt, und ein fürtrefliches Werk an den Tag bringt. Hierüber bleibet nicht der geringste Zweifel. Also wäre nur noch die Frage zu entscheiden, ob es für die Künste gleichgültig, ob es nüzlich oder schädlich sey, daß ein speculativer Kopf die Theorie und die daraus fließenden Regeln, die in dem Genie des gebohrnen Künstlers, wie die künftige Pflanze in ihrem Saamenkorn, eingewikelt liegen, und ihm selbst kaum merkbar sind, entfalte, und in allen ihren Theilen deutlich vor Augen lege.

„Richtig. Und nun getraue ich mir zu behaupten, daß es nicht nur unnöthig, sondern in mancherley Absicht schädlich sey, daß die in dem Kopfe des guten Künstlers liegende Theorie, mit der Folge der Regeln, deutlich entwikelt werde. Ich will mich nicht einmal darauf stüzen, daß die Entwiklung der Theorie den Schaden nach sich ziehet, seichte Köpfe, denen es am Genie und Geschmak fehlet, in die Thorheit zu verleiten, Kunstwerke zu unternehmen, weil sie sich einbilden, die Theorie sey hinlänglich ihnen den Weg zu zeigen, den sie gehen sollen. Es würde mir nicht an einem Ueberfluß von Beyspiehlen fehlen, die diesen Mißbrauch der Theorien unwiedersprechlich beweisen. Aber dieses will ich übergehen, weil ich, ohne diesen Umweg zu nehmen, meine Sache geradezu beweisen kann.“

„Aber ich will, mit Erlaubniß, um deutlicher zu seyn, ein besonderes Beyspiehl wählen, an dem ich meinen Saz doch allgemein beweisen werde. Es ist wol unläugbar daß unser Gehen, eine Kunst sey. Wer daran zweifeln wollte, dürfte nur darauf acht haben, was für lange Uebung bey Kindern nöthig ist, ehe sie sicher und ordentlich, wie erwachsene Menschen gehen können. Ist aber das Gehen eine Kunst, so wird sie auch ihre Theorie und ihre Regeln

(†) Ein so ganz mechanisches Verfahren soll Sophokles dem Aeschylus vorgeworfen haben. Er sagte von ihm, wie Athenäus im 1 B. berichtet; ὅτι εἰ καὶ τὰ δέοντα ποιεῖ, ἀλλ’ οὐκ εἰδώς γε. Daraus könnte man schließen, daß wenigstens Sophokles immer gewußt habe, warum er jedes so und nicht anders gemacht.

geln haben. Es geschiehet nicht von ungefähr, daß die Füße so und nicht anders gesezt werden, daß jeder Mensch seinen Schritt hat, und daß beym Gehen ein Schritt so weit oder lang ist, als ein andrer. Was würde es nun, um des Himmels willen, für ein unsinniges Unternehmen seyn, wenn man die Theorie dieser Kunst entwikeln, alle Regeln desselben erforschen, und dann die Kinder anhalten wollte, nach diesen Regeln gehen zu lernen?„

„Erstlich ist offenbar, daß dieses völlig unnüz wäre; weil jedes gesunde Kind, von Anfang der Welt an, bis auf diesen Tag, ohne diese Theorie gehen gelernt hat, und weil ein lahmes Kind, durch sie nimmermehr wird gehen lernen. Aber sie wär nicht blos unnüz, sondern schädlich. Denn ohne Zweifel würden sich hier und da pedantische Ammen finden, (denn die Pedanterey ist nicht blos den Gelehrten eigen) die ihr Kind, nach diesen Regeln würde unterrichten. Wehe denn dem armen Kind; es wird entweder gar nicht, oder sehr viel später, als andere gehen lernen. Denn wenn wir auch sezen, es sey schon klug genug alle Regeln des Gehens zu fassen und zu behalten, was für ein jämmerliches Gehen wird das nicht seyn, wenn der kleine Fuß keine Bewegung machen und keine Stellung annehmen soll, als bis das arme Kind die Regel davon hergesagt, oder doch der Länge nach, hergedacht hat?„

„Daß dieses gerade der Fall der Kunsttheorien sey, darf ich dir nicht lang beweisen. Es liegt am Tage, daß Künstler von gesundem Genie, ohne entwikelte Theorie fürtrefliche Werke verfertiget haben, und noch izt verfertigen, gerade so, wie die Kinder die Kunst des Gehens gelernt haben, und noch lernen. Es liegt ferner am Tage, wie schnell und glüklich der in Begeisterung gesezte Künstler, das was zu seinem Werk nöthig ist, erfindet, und dem Werk einverleibet, und daß es ihm zu unendlicher Beschwerde gereichen würde, nicht eher fortzufahren, bis er die Regeln für jeden Fall in Ueberlegung genommen hätte.“

„Und so hoffe ich erwiesen zu haben, daß entwikelte Theorien und Regeln dem Künstler nicht blos unnüz, sondern schädlich sind.“

So scheinet es: doch müssen wir sehen, ob nicht irgend in deinem Beyspiehle vom Gehen, etwas sey, wodurch die Anwendung auf unsere Frage unschiklich, und der daraus gezogene Schluß unrichtig werde.

Ich will ohne Sophisterey, und ohne das, was ich behaupte, zu erschleichen, die Kunst des Gehens auch als einen ähnlichen Fall vor mich nehmen.

Wären die schönen Künste eben so genau an die natürlichen und nothwendigsten Bedürfnisse des Menschen gebunden, als die Kunst des Gehens, so würde die Natur ohne Zweifel jedem Menschen das Genie zu diesen Künsten eben so mildthätig gegeben haben, wie die zum Gehen nöthige Fähigkeiten. Gehörte es so zu den Bedürfnissen der Menschen, daß jeder ein Dichter wäre, wie es dazu gehöret, daß jeder gehen könne, so wären wir alle gute Dichter, die wenigen ausgenommen, die durch Verwahrlosung, oder andere Zufälle an Genie lahm worden, wie einige Menschen an den Schenkeln gelähmt sind. Nun ist offenbar, daß nicht alle Menschen, deren Genie sonst ganz gesund ist, Dichter, oder Mahler, oder Tonkünstler sind. Also möchte es mit dem zum Grunde der Untersuchung angenommenen ähnlichen Fall, nicht so ganz seine Richtigkeit haben.

Vielleicht hätte sich die Kunst der Sprach besser auf unsern Fall anwenden lassen. Das Sprechen ist ohne Zweifel auch eine Kunst. Ein Theil derselben, sich verständlich auszudruken, ist ein so natürliches Bedürfnis, daß alle Menschen, die nicht verunglükt sind, diese Kunst, wie das Gehen, ohne entwikelte Theorie und Regeln, lernen. Es fällt auch der gelehrtesten Amme nicht ein, ihrem Säugling die Grammatik zu lehren, um ihm dadurch die Sprache beyzubringen. Und doch hat man die Theorie der Kunst entwikelt, und die Regeln auseinandergesezt; und noch ist es, so viel ich weiß, keinem verständigen Menschen eingefallen zu sagen, die Grammatik sey überhaupt unnüz oder schädlich. Nur ihren Mißbrauch, da man Kinder will durch die Grammatik sprechen lehren, wird von allen verständigen Menschen getadelt.

Nämlich das zierliche, reine, angenehme Sprechen, gehört nicht unter die ersten Bedürfnisse des Menschen. Ohne Theorie und Regeln würde es nicht jederman lernen, wie das Sprechen überhaupt. Darum fand man für gut, diese Theorie zu entwikeln. Niemand wird wol sagen, daß der, dem die Sprache durch den täglichen Gebrauch geläufig worden, und der nun gerne nicht blos nothdürftig sich auszudruken, sondern mit einer gewissen Zierlichkeit zu reden wünschet, sich vor der Grammatik hüten soll.

Ich will aber diese Vergleichung nicht weiter treiben, sondern nur bey der Kunst des Gehens bleiben, und sie richtiger auf unsern Fall anwenden. Wir sind beyde darüber einig, daß es Tollheit wäre, die Theorie des gemeinen Gehens, zur Beförderung dieser so allgemeinen Kunst, zu entwikeln. Aber da unsre Untersuchung sich nicht auf Künste bezieht, die eine Art von Instinkt alle Menschen lehret, sondern auf schöne Künste, die ein nur wenigen Menschen verliehenes Genie und einen nicht jedem angebohrnen feinen Geschmak erfodern; so dünkt mich, wäre die Kunst des Tanzens besser zur Vergleichung gewählt worden. Menschen von gewissem Genie, haben auch ohne Theorie und Regeln, Tänze erfunden. Mit diesen behilft sich auch jedes noch rohe Volk, und bekümmert sich um keine Theorie: Empfindung und Geschmak sind hinlänglich. Aber auch da haben die, die etwas scharfsinniger sind, als andere, hier und da, aus der in ihrem Kopf eingewikelt liegenden Theorie einzele Regeln gezogen, die sie, so bald sich eine Gesellschaft bloßer Naturalistentänzer zusammen gefunden hat, ihnen sagen, und die von diesen auch willig angenommen werden.

Dieses hat den ersten Grundstein zur Theorie der Tanzkunst gelegt. Man hat angefangen über den Charakter der von Natur eingegebenen Tänze nachzudenken; man hat entdekt, daß sie fröhlich, oder zärtlich, oder galant seyen u. d. gl.; man hat ferner allmählig bemerkt, daß gewisse Wendungen, gewisse Schritte, Sprünge, Gebehrden, besser, andre weniger gut, mit dem besondern Charakter gewisser Tänze übereinkommen, andre aber ihm entgegen sind. Man hat bey weiterer Untersuchung auch gemerkt, daß bey Uebereinstimmung dieser Schritte, Wendungen und Gebehrden, mit dem Hauptcharakter, diejenigen vorzüglich seyen, die zugleich Leichtigkeit, Zierlichkeit und eine gewisse Anmuthigkeit haben. Man hat genauer Achtung gegeben, worin dieses besteht, und es andern so gut, als es angienge gesagt und vorgemacht. So ist allmählig die Theorie des Tanzens entwikelt, und so sind die Regeln entdekt worden.

Wenn nun ein Theoriste kommt, und dem Tänzer sagt, daß man die verschiedenen Charaktere der Tänze wol unterscheiden müsse; daß ein Tanz ernsthaft und mit Würde begleitet; ein andrer fröhlich und zur Freude ermunternd, ein dritter verliebt und zärtlich sey u. s. f. Daß jeder Charakter seinem Wesen nach eine für ihn schikliche Geschwindigkeit habe, daß z. B. die fröhlichen Tänze nothwendig geschwindere Bewegung erfodern, als die ernsthaften; daß jede Bewegung und jede Gebehrde, außer ihrem wesentlichen Ausdruk auch Leichtigkeit und Zierlichkeit haben müsse, und was dergleichen Anmerkungen mehr sind. Wenn nun alles dieses, so bestimmt und so ausführlich, als die Natur der Sach es erlaubt, gesagt, und in ein ordentliches und faßliches System gebracht wird, so hat man glaube ich, eine Theorie des Tanzens.

„Allerdings.“

Und diese Theorie und Regeln, sind dächte ich, dem der einmal ein Tänzer seyn soll, weder unnüz noch schädlich.

„Das kann vom Tanzen so seyn. Aber in Ansehung der Dichtkunst, der Mahlerey und andrer Künste, möchte es sich anders verhalten.“

Mein Freund, ich habe izt nicht Zeit dir zu zeigen, daß der Fall auf alle schönen Künste gleich paßt. Wenn du nicht Lust hast, dich selbst davon zu überzeugen, welches ohne großes Kopfbrechen geschehen könnte, so glaube was du willst, und hiemit lebe wol.

Es läßt sich aus diesem Gespräch leicht abnehmen, daß es nicht die Absicht des Verfassers desselben gewesen, den ganzen Kram der Regeln, die man in allen Rhetoriken, Poetiken und andern Büchern über die Kunst antrift, für nothwendig zu halten. Unüberlegte Kunstrichter haben die Theorie mit einer Menge entweder blos willkührlicher, oder doch solcher Regeln, die nur auf das Zufällige der Form und der Materie gehen, überladen; sie haben, ohne zu unterscheiden, was in einem Kunstwerk wesentlich und was zufällig ist, alles, was ihnen gefallen hat, für nothwendig gehalten, und eine Regel daraus gezogen. Wo viel Wege sind, zum Zwek zu gelangen, haben sie durch eine Regel den Künstler zwingen wollen, gerade den einen, der ihnen etwas gefallen hat, zu gehen. Selbst der große Aristoteles ist nicht frey von solchen Regeln.

Wahre Regeln, die dem Künstler dienen, lehren ihn bestimmt beurtheilen, was zur Vollkommenheit seines Werks nothwendig, und was blos nüzlich ist. Man muß aber dabey den besten Regeln nicht mehr Kraft zuschreiben, als sie ihrer Natur nach haben. Sie geben dem Genie blos die Lenkung, nicht die Kraft zu arbeiten; sie sind wie die

auf den Landstraßen aufgerichteten Wegsäulen, nur dem nüzlich, der noch Kraft hat zu gehen, dem Müden und Lahmen aber nicht die geringste Stärkung geben.

Was der Künstler in der Hize der Begeisterung, ohne Bewußtseyn irgend einer Regel erfindet, wählet, anordnet und bearbeitet, das muß er hernach durch Hülfe der Regeln beurtheilen, und allenfalls verbessern. Einige Regeln betreffen das Mechanische der Kunst, andre den Geist und den Geschmak. Werden jene beobachtet; so wird das Werk frey von Fehlern (*). Beobachtet der Künstler diese, so wird es gut.

(*) S. Richtigkeit.

Reiff.

(Baukunst.)

Ein kleines Glied zur Verziehrung, welches seinen Namen von den Reiffen hat, womit die Fässer gebunden werden, weil es schmal, wie solche Reiffen, und eben wie sie, halb rund ist. Seine Abbildung ist im Artikel Glieder zu sehen. Eigentlich sind nur die kleinen, im Profil nach einem halben Zirkel geformten Glieder, die um einen runden Körper herumgezogen werden, Reiffen; so gestalltete Glieder an gerade laufenden Gesimsen, bekommen den Namen der Stäbe.

Reim.

(Dichtkunst.)

Der gleiche Laut der lezten, oder der zwey lezten Sylben in zwey Versen. Er wird männlich genennt, wenn er nur auf der lezten langen Sylbe jedes der zwey Verse liegt; wie Macht, Acht; weiblich wenn er auf den zwey lezten Sylben liegt, wie leben, geben. Ehedem nennte man ofte die Verse selbst Reimen, und allem Ansehen nach ist diese Bedeutung älter, als die izt gewöhnliche.

Verschiedene Völker haben in dem Reim eine Schönheit gefunden, die ihm das Ansehen einer wesentlichen Eigenschaft der Verse gegeben hat. Die griechischen und römischen Dichter, haben nicht nur den Reim nicht gesucht, sondern, als etwas fehlerhaftes vermieden. (†) Aber in der Poesie aller neuerer Völker, wurd er ehedem, und wird zum Theil noch jezo, als etwas wesentliches angesehen. Doch haben zuerst die Italiäner, hernach die Engländer, und zulezt die Deutschen sich verschiedentlich von diesem Joche befreyt, und den Reim entweder für unnüze, oder gar für schädlich gehalten.

Wie überhaupt selten etwas altes ohne Streitigkeiten kann abgeschaft werden, so ist auch unter uns vielfältig über den Werth des Reimes gestritten worden. Daß es schöne und wolklingende Verse ohne Reimen gebe, ist aber durch die Erfahrung so ausgemacht, daß hierüber kein Streit mehr seyn kann.

Wem mit einer umständlichen Untersuchung über die Herkunft des Reims gedient ist, der kann sie bey einem französischen Schriftsteller finden. (††) Die Meinung des Bischoffs Hüet, daß die neuern Abendländer den Reim von den Arabern gelernt haben, ist nicht ohne Wahrscheinlichkeit. Nachdem sich diese in den mittägigen Gegenden Frankreichs niedergelassen, nahmen die ersten welschen Dichter, die sogenannte Troubadours (*) den Reim von ihnen. Die alten Barden haben, so viel man aus dem Oßian sehen kann, nicht gereimt. Man kann aber einen ganz natürlichen Grund von dem Ursprung des Reims angeben. So bald man kurzen Säzen einen guten und für das Gedächtnis vortheilhaften Klang geben will, dieser aber durch das bloße Sylbenmaaß nicht zu erhalten ist, so bleibet allein der Reim dazu übrig. Daher finden wir ihn in viel alten aus zwey kurzen Säzen bestehenden Sprüchwörtern, als: Glük und Glas, wie bald bricht das. Diesem Ursprung zufolge, würde er sich in Disticha und überhaupt in solche Gedichte, wo allemal ein Sinn in zwey Verse eingeschlossen ist, am allernatürlichsten schiken. So sollen noch izt die Gedichte der Araber seyn. Man kann überhaupt sagen, daß er zu Versen, denen man entweder wegen der allzugroßen Kürze, oder wegen der Unbiegsamkeit der Sprach keinen Wolklang geben kann, das einzige Mittel ist, sie wolklingend zu machen. Daher darf man sich nicht wundern, wenn er auch, wie Baretti versichert (*), in der Poesie

(*) S. Provenzalische Dichter.

(*) Baretti Reise nach Genua 1 Th. 22. Br.

(†) Bey diesem im II Buche der Aeneis vorkommenden Verse:

Trojaque nunc staret, Priamique arx alta maneres.

macht Servius die Anmerkung: Stares si legeris, *maneret* sequitur, propter ὁμοιοτέλευτον.

(††) Histoire de la poesie françoise par L'Abbé Massieu. p. 76 f.

Poesie der Negern angetroffen wird. *Gravina* merkt sehr gründlich an, daß in Italien, nachdem man den feinen und gefälligen Fall des Verses, der aus dem Sylbenmaaß entstehet, verlohren gehabt, man sich an den Reim hat halten müssen. (†)

Vielleicht ist er auch daher entstanden, daß man ihn für das bequämste Mittel gehalten, das **Metrum**, oder das Maaß des Verses zu bestimmen. In Versen, die durchaus einerley Füße haben, sind nur vier Mittel, das Metrum zu bestimmen, nämlich: 1. Entweder, daß jeder Vers einen Saz der Rede ausmache, dieses würde eine elende Monotonie verursachen. 2. Oder daß nur der lezte Fuß des Verses sich mit einem Wort endigte, die andern Füße aber alle zu zwey Wörtern gehörten, wie z. B. hier:

Er heu | chelt ih | rer Zärt | lichkeit |

Dieses würde die Versification beynahe unmöglich machen. 3. Oder daß von zwey Versen einer einen männlichen, der andre durch eine angehängte kurze Sylbe einen weiblichen Ausgang bekäme, wie hier:

Ich aber steh und stampf und glü | he
Und flieg im Geiste hin zu ihr.

Aber dieses würde die Versarten zu sehr einschränken. 4. Endlich ist der Reim das vierte Mittel, und schien um so viel bequämer, da er mit allen möglichen Versarten konnte verbunden werden. Er wird nothwendig, wo kein anderes Mittel da ist, zusammengesezte Rhythmen zu unterscheiden. (*)

(*) S. Rhythmus

Da das Vorurtheil, daß der Reim den Versen wesentlich sey, in Deutschland stark abgenommen hat, und so gar meist verschwunden ist, die Meinung aber, daß er eine zufällige Schönheit sey, auch nach und nach abnihmt; so halten wir diese ganze Materie für allzugeringe, um uns in eine nähere Untersuchung, sowol über den Werth, als über die Beschaffenheit des Reims einzulassen.

Wir wollen indessen den Reim, als ein Werk der Mode, als eine Deke, die man für die Schwäche und Fehler des Verses zieht, als ein Hülfsmittel des Gedächtnisses, als ein körperliches Mittel träge Ohren zu reizen, gelten lassen. Aber wir können nicht verbergen, daß wir ihn für ein Gefängnis halten, in welches die Gedanken und die Säze der Rede eingesperrt werden. Wir wollen so gar zugeben, daß der Reim zur Zeit, da die Sprachen noch in ihrer ersten Rohigkeit waren, wo es unmöglich war kurze Säze in einem dem Ohr schmeichelnden Abfall vorzutragen, nothwendig gewesen; uns aber für dieses Geständnis dadurch schadlos halten, daß wir ihn für überflüßig und gothisch erklären, so bald die Sprache so weit gekommen, daß man einzele, größere und kleinere Säze nach Wolklang und Takt vortragen kann.

Rein.

(Musik.)

Man braucht dieses Wort bey zweyerley Gelegenheiten in der Musik, von einzeln Tönen, und von Intervallen. Man sagt eine Sayte, eine Flöte, habe einen reinen Klang; die Stimme eines Sängers sey vollkommen rein. Die Reinigkeit des Klanges einer Sayte kommt daher, daß sie blos regulaire oder harmonische Schwingungen macht, (*) und er wird unrein, wenn diese durch andre Schwingungen gestöhrt werden; welches geschieht, wenn die Sayte nicht durchaus gleich dik ist, auch geschehen kann, wenn sie zu wenig gespannt ist, und so schlecht angeschlagen, oder gestrichen wird, daß sie nicht gleich in ihrer ganzen Länge die Schwingungen macht.

(*) S. Klang.

Durch reine Intervalle versteht man die, deren beyden Töne genau die ihnen zukommenden Verhältnisse haben; wenn z. B. die Octave genau $\frac{1}{2}$, die Quinte $\frac{2}{3}$ die große Terz $\frac{4}{5}$ u. s. f. des Grundtones ist (*); übersteigen sie dieses genaue Verhältnis, oder bleiben sie darunter, so sind sie unrein. Es ist eine für den Tonsezer wichtige Anmerkung, daß je vollkommener das Consoniren eines Intervalls ist, es um so viel genauer rein seyn müsse. Denn da alle Orgeln und Claviere temperirt werden müssen (*), so ist es wichtig, daß das Abweichen von der Reinigkeit auf die Intervalle gelegt werde, die es am besten vertragen.

(*) S. Consonanz.

(*) S. Temperatur.

Die Octave verträgt wegen ihrer ganz vollkommenen Harmonie gar keine Abweichung von ihrer Reinigkeit. Die Quinte, welche nächst der Octav am vollkommensten harmonirt, verträgt sehr wenig; kein Comma, dadurch würde sie schon unangenehm. Die

(††) E percio essendosi generalmente nell' uso commune perduta la distinzion delicata et gentile del verso dalla prosa, per mezzo de piedi; s'introdusse quella grossolana, violenta et stomachevole delle desinenze simili V. Ragion poetica. L. II.

Die grosse Terz, als weniger vollkommen, verträgt mehr, als die Quinte; doch schweerlich mehr, als ein Comma; die kleine Terz verträgt noch etwas mehr, und die Dissonanzen noch mehr.

Dieses empfindet ein gutes Ohr; indessen ist es auch nicht schweer den Grund davon einzusehen, der überhaupt darin liegt, daß bey grösserer Vollkommenheit die kleinen Unvollkommenheiten empfindlicher sind, als bey geringerer Vollkommenheit. Ein kleiner Fleken, der auf einem eben nicht schönen Gesichte kaum merklich ist, verstellt eine vollkommene Schönheit, und wird da anstößig.

Reinlichkeit.
(Schöne Künste.)

Kann auch durch Nettigkeit ausgedrukt werden, und ist eigentlich die Vollkommenheit in Kleinigkeiten. Es kann eine Sache überhaupt betrachtet, vollkommen seyn, in einzeln kleinen Theilen aber, ohne Genauigkeit. Alsdenn fehlt dem Werk die Reinlichkeit. Eine Mauer an einem Gebäude muß glatt seyn; dieses gehört zu ihrer Vollkommenheit: und so kann sie auch scheinen, wenn man sie obenhin, im ganzen, oder etwas von weitem ansieht, ob sie gleich, in einzeln Stellen betrachtet, kleine Unebenheiten hat. Wenn aber diese nicht da sind; wenn die Mauer vollkommen glatt ist, so nennt man diese Vollkommenheit Reinlichkeit.

Wenn in der Baukunst, alles, was glatt seyn soll, vollkommen glatt, was geformt oder geschnizt seyn soll, vollkommen scharf, kurz wenn gar alles genau nach den schärfesten geraden oder krummen Linien ist, so ist der Bau reinlich. In der Musik ist die Ausführung reinlich, wenn jeder einzele Ton bis auf die geringste Kleinigkeit seine vollkommene Höhe, seinen vollkommenen Klang, seine vollkommene Dauer u. s. f. hat. In Versen, oder überhaupt in der Rede, besteht die Reinlichkeit darin, daß auch nicht die geringste Kleinigkeit zum genauesten Ausdruk, und zum besten Wolklange, versäumt werde.

Das Gegentheil der Reinlichkeit ist das Vernachläßigte, das Gepfuschte.

Je mehr ein Werk der genauen Zergliederung und der nahen Betrachtung unterworfen ist, je nothwendiger wird ihm die Reinlichkeit. Eine Statue, die weit aus dem Gesichte kömmt, braucht keine Reinlichkeit. Ein Werk, das vornehmlich durch grosse Hauptheile rühren soll, hat sie weniger nöthig, als ein kleines niedliches Werk.

Die Reinlichkeit welche eigentlich an den Werken bildender Künste, als eine zur Vollkommenheit nöthige Eigenschaft verlangt wird, kann auch in andern Werken statt haben. Sie kommt jedem kleinen Werk des Geschmaks zu, und dem gesunden Urtheil des Künstlers muß überlassen werden, wie weit sie zu treiben sey. Ein Augenblik von Ueberlegung wird ihm zeigen, daß je mehr ein Werk sich von der Größe, die nur im Ganzen zu würken hat, entfernt, je nöthiger ihm die Reinlichkeit werde. Je kleiner der Gegenstand ist, den man bearbeitet, je mehr ist die Reinlichkeit nothwendig. Der Mangel derselben wär am Anakreon, ein wesentlicher Fehler, am Pindar weit geringer, und am Tyrtäus unmerklich. Und so verhält es sich auch in andern Künsten. Raphael, die Carrache, Rubens, hatten die Reinlichkeit nicht nöthig, wodurch die kleinen Werke eines Mieris, Gerhard Dow und andrer holländischer Meister den Liebhabern so schäzbar sind. In der Musik därf man ein grosses Concert nicht mit aller Reinlichkeit vortragen, die ein Lied, oder ein Tanz erfodert.

Reiz.
(Schöne Künste.)

Wir nehmen dieses Wort in der Bedeutung, für welche verschiedene unsrer neuesten Kunstrichter das Wort Grazie brauchen. So viel ich weiß, hat Winkelmann es zuerst gebraucht, um eine besondere Art, oder vielleicht nur eine gewisse Eigenschaft des Schönen in sichtbaren Formen auszudrüken. Seitdem ist viel von der Grazie, nicht blos als einer Eigenschaft der sichtbaren Formen, sondern auch der Gedanken, der Phantasien, der Empfindungen und der Handlungen gesprochen worden.

Wenn nun gleich die ersten, die sich dieses Ausdruks bedient haben, etwas in ihren Empfindungen würklich vorhandenes, und mehr oder weniger bestimmtes, dadurch mögen angedeutet haben; so ist doch zu besorgen, daß bey unsrer immer höher steigenden Scholastik des Gefühles, das Wort Grazie das Schiksal manches metaphysischen Schulworts erfahren könnte, dessen Bedeutung Niemand errathen kann, das aber dessen ungeachtet, von denen fleißig gebraucht wird, die sich das Ansehen geben,

als könnten sie Dinge erklären, die kein anderer Sterblicher erklären kann.

Ohne mich in die Tiefen des feinen Gefühles der in allen Geheimnissen der Kunst eingeweyheten Virtuosen und Kenner einzulassen, will ich versuchen, auf eine verständliche und ungekünstelte Weise zu sagen, was für Eindrüke ich von verschiedenen Arten ästhetischer Gegenstände, würklich empfinde, die dem zuzuschreiben seyn möchten, was die Kunstrichter die Grazie nennen, und was ich unter den Namen Reiz verstehe.

Vorher aber will ich anmerken, daß die Grazie von denen, die sie zuerst als eine absönderliche Eigenschaft der Schönheit bezeichnet haben, blos der weiblichen Schönheit zugeeignet worden. Schon zu Homers Zeiten, waren die Grazien als beständige Begleiterinnen und Aufwärterinnen der Venus bekannt, (*) und berufen, diese Göttin der Schönheit und Liebe mit besonderen Reizungen zu schmüken. Vermuthlich erst lange nachher wurd das Gebieth ihrer Herrschaft allmählig weiter ausgedähnt, bis endlich nicht blos das schöne Geschlecht, sondern auch Dichter, Philosophen, Staatsmänner, kurz alles, was durch irgend eine besondere Art zu sprechen und zu handeln sich angenehm zu machen wünschte, den Grazien opferte, um ihren Beystand zu erhalten. (*)

(*) Odyß. VIII B. vs. 364 u. dessen Hymnus auf die Venus.

(*) S. Wielands Grazien V. Buch.

Dieses kläret uns einigermaaßen das ganze Geheimnis auf. Ein gewisser Grad des Gefälligen und Anmuthigen, das die Zuneigung aller Herzen gewinnt, das uns für Personen, Handlungen, Reden und Betragen völlig einnihmt, muß als eine Würkung der Grazien angesehen werden. Sehen wir also die Grazie, oder um Deutsch zu sprechen, den Reiz, als eine gewissen Gegenständen inhaftende Eigenschaft an, so wird uns durch die vorhergehenden Bemerkungen, die Würkung dieser Eigenschaft bekannt, und kann uns das Nachforschen über ihre Natur und Beschaffenheit erleichtern.

Nicht jede Schönheit, nicht jede das Gefühl erwekende Vollkommenheit, würket die innige Zuneigung und Gewogenheit, die man in dem engern Sinn Liebe nennt, und die allemal eine gewisse Zärtlichkeit in sich schließt. Man sieht schöne Personen, deren Gestalt großes Wolgefallen ohne merkliche Zuneigung erwekt. Man fühlet die besten Verhältnisse und das schönste Ebenmaaß der Form, und die untadelhafte Gestalt; das Aug verweilet mit Vergnügen und Wolgefallen darauf: aber alle Würkung dieser Schönheit scheinet blos in einer Belustigung der Phantasie oder der Sinnen zu bestehen, sie erweket nichts von dem süßen mit Verlangen verbundenen, tief in dem Herzen sizenden Gefühl. Es fehlet dieser Schönheit an Reiz, sie ist eine Venus, ehe die Grazien in ihren Dienst gekommen.

Bisweilen siehet man auch Schönheit mit Hoheit verbunden, die Hochachtung und Ehrfurcht erwekt; eine Schönheit wie Juno und wie Minerva sie besaßen. Dort kündiget sie die Königin der Götter, hier die Göttin der Weißheit, des Verstandes und des Verdienstes an. Ihr Anblik erweket Bewundrung und Verehrung, zu ernsthafte Regungen, als daß das Herz sich dabey irgend einen zärtlichen Wunsch erlaubte. Hier ist aller Reiz in Größe und Hoheit übergegangen. Die Grazien sind nicht vornehm genug, diese Hoheit zu begleiten. Wenn Juno reizend seyn will, muß sie etwas von ihrem Ernst ablegen, und den Gürtel der Venus auf eine Zeit borgen.

Nicht anders verhält es sich mit jeder andern Art des sinnlich Vollkommenen. Unter den verschiedenen Menschen, mit denen wir umgehen, finden sich solche, deren Betragen in jeder Absicht grosses Wolgefallen erweket; man findet sie in allem, was sie thun, und in der Art, wie sie es thun, untadelhaft und unverbesserlich, und schöpfet deswegen Vergnügen, aus ihrem Umgange. Aber noch stellet sich dabey die zärtliche Empfindung, die tief im Herzen Wunsch und innige Zuneigung hervorbringt, nicht ein. Auf der andern Seite sehen wir hochachtungswürdige Menschen, an denen alles groß, aber mit Ernst und Hoheit verbunden ist. Der Umgang weder mit der einen, noch mit der andern Art solcher Menschen, hat das, was man eigentlich das Reizende des Umganges nennt. Dieses stellet sich nur da ein, wo wir bey dem ganzen Betragen vorzügliche Annehmlichkeit empfinden; die im eigentlichsten Sinn einnehmend ist.

So gehören zu einer dieser drey Gattungen, alle gute Schriftsteller, alle gute Künstler mit ihren Werken; und jedes gute Werk der Kunst hat entweder blos gemeine untadelhafte Schönheit, oder diese mit Reiz verbunden, oder endlich Hoheit und Größe. Tiefere Geheimnisse habe ich in dem, was man von der Würkung der Grazie sagt, nicht entdeken können. Es kann wol seyn, daß einige nur

einen sehr hohen Grad des Reizes, der Grazie zuschreiben. Aber Plato scheinet auch blos ein gefälliges und angenehmes Wesen, wobey man eben nicht in Entzükung geräth, für eine Wükung der Grazien gehalten zu haben. Denn da er dem Xenokrates, der in seiner Art etwas Strenges und Steifes hatte, den Rath giebt, er soll den Grazien Opfer bringen; so verstund er es vermuthlich nicht so, daß er seinen Schüler dadurch in einem Aristippus, oder in seinen Manieren in einem Alcibiades verwandelt zu sehen wünschte. Diese Anmerkungen ziehlen darauf, daß man erkenne, alle Arten ästhetischer Gegenstände seyen des Reizes fähig, und äußern ihn durch einen merklichen Grad der Annehmlichkeit, wodurch wir in solche Gegenstände gleichsam verliebt werden, so daß es eine Art feiner Wollust des Geistes ist, die Eindrüke derselben zu genießen, bey der wir aber nicht so, wie von der Größe und Hoheit in Bewundrung, oder Ehrfurcht gesezt werden. Wir schreiben den Liedern eines Anakreons, und den Gesprächen eines Xenophons Grazie; aber den Oden des Pindars, und den Reden des Demosthenes, Hoheit zu.

Es wäre ein zu kühnes, und vielleicht auch ohnedem in Absicht auf den Nuzen nicht sehr erhebliches Unternehmen, wenn man die nähere Beschaffenheit des Reizenden, in jeder Gattung der ästhetischen Gegenstände, genau zu zergliedern suchte. Der Liebhaber, der nur etwas von feinem Gefühl hat, empfindet es leicht; und wenn man den Künstler, dessen Genie weder bloß auf das Große und Strenge bestimmt, noch blos auf schlechte Richtigkeit und Wahrheit geht, überhaupt vermahnet, er soll bey allen seinen Werken wol Acht haben, ob sie in ihrer Art, Annehmlichkeit und Lieblichkeit vertragen, und, wo sie statt haben, besondere Rüksicht darauf nehmen, so hat man ihm ohngefehr alles gesagt, was sich hierüber verständlich und bestimmt sagen läßt.

Denn dieses, was dem Künstler in dieser Absicht am nöthigsten ist, daß er alle Gegenstände seiner Kunst, sowol in der Natur, als in den Werken andrer Künstler, mit genauer Aufmerksamkeit betrachten, die eigentliche Art und den Charakter eines jeden richtig fassen soll, versteht sich von selbst. Durch eine solche Betrachtung aber wird er, wenn er das Gefühl dazu hat, das blos Schöne, das Reizende und das Große, von selbst entdeken, und gehörig von einander unterscheiden. Dieses Gefühl wird ihm ferner von der näheren Beschaffenheit des Reizenden mehr anzeigen, als die mühesameste Entwiklung desselben, ihn lehren würde. Wer wird es unternehmen, einem Menschen von etwas feinem Gefühl für die Schönheiten des Gesanges, ausführlich zu zeigen, worin das Reizende in den süßen Gesängen eines Grauns bestehe? Oder wer wird sich unterstehen die Lieblichkeit der Lieder eines Anakreon oder Petrarcha, oder Metastasio zu zergliedern? Dem Mahler das Colorit eines Titians, oder die Zeichnung eines Raphaels und Guido, dem die Grazien vorzüglich hold gewesen, ausführlich zu beschreiben? Besser kommt man zum Zwek, wenn man sagt: Sing und horche; lies und empfinde; sieh und fühle — und denn sing, und lies, und siehe wieder, und mache dir ein tägliches Geschäfte daraus: dadurch wirst du dich mit den Grazien deiner Kunst bekannt machen.

Rhythmus; Rhythmisch.

(Redende Künste, Musik, Tanz.)

Die Wörter sind griechisch, von unbekannter, wenigstens sehr ungewisser Abstammung, und kommen bey den Alten in verschiedener Bedeutung vor. Die Griechen nannten Rhythmus, 1. was die Römer Numerum Oratorium nannten. 2. das, was wir das Sylbenmaaß nennen; denn sie hatten einen daktylischen, jambischen, päonischen Rhythmus u. s. f. 3. in der Musik, das was wir Takt nennen; denn was wir izt durch die Worte geraden und ungeraden Takt ausdruken, hieß bey den Griechen gleicher, oder gerader, und ungleicher, oder ungerader Rhythmus. 4. im Tanz das, was wir Pas, oder einen Tanzschritt nennen. Die Neuern haben den Begriff des Worts mehr eingeschränkt. In der Dichtkunst wird des Rhythmus selten erwähnet, weil er meistentheils unter dem Wort Sylbenmaaß betrachtet wird. In der Musik ist er fast allein auf die Abmessung der Einschnitte eingeschränkt. Wir betrachten ihn hier in der weiteren und ehemaligen Ausdähnung.

Es läßt sich aus den angeführten verschiedenen Bedeutungen abnehmen, daß das Wort überhaupt etwas wolgeordnetes, und gleichförmiges in der Folge der Töne und der Bewegung anzeige. Zwar sagt Aristides Quintilianus, einer der alten noch vorhandenen Schriftsteller über die Musik, daß auch in Dingen die auf einmal ins Auge fallen, wie in einer Statüe, ein Rhythmus statt habe. Da aber das, was

was aus den guten Verhältnissen in Gebäuden und Formen entsteht, *Eurythmie* genennt worden; so läßt sich daraus abnehmen, daß die Griechen dem Ebenmaaß der Formen nicht eigentlich den Rhythmus, sondern etwas dem Rhythmus ähnliches zugeschrieben haben, und daß das Wort die Ordnung und das Abgemessene in Dingen, die auf einander folgen, ausgedrükt habe.

Indessen erkläre man das griechische Wort, wie man wolle; so nehmen wir es hier blos von der *Ordnung in Ton und Bewegung*, und zwar vornehmlich in so fern sie in der Musik und in dem Tanz vorkommt. Wir werden nachher die Anwendung davon auf die Dichtkunst leichte machen können. Von dem Rhythmus der prosaischen Rede, haben wir schon unter seinem lateinischen Namen *Numerus* gesprochen. Damit der über diese Materie noch ununterrichtete Leser auf einmal einen allgemeinen, und richtigen Begriff vom Rhythmus in der Musik bekomme, merken wir vorläufig an, daß in der Musik der Rhythmus gerade das ist, was in der Poesie die Versart.

Da nicht nur die Alten dem Rhythmus große ästhetische Kraft zuschreiben, sondern auch izt Jedermann gesteht, daß im Gesang und Tanz alles, was man eigentlich Schönheit nennt, vom Rhythmus herkommt; so gehört die Untersuchung über die eigentliche Natur und die Würkung desselben unmittelbar hieher, und ist um so viel nöthiger, da sie, so viel mir bekannt ist, von keinem Kunstrichter unternommen worden; daher die Tonsezer selbst ofte ziemlich verworrene Begriffe von dem Rhythmus haben, dessen Nothwendigkeit sie empfinden, ohne den geringsten Grund davon angeben zu können.

Ich habe gesagt, man schreibe das, was die Musik und der Tanz im eigentlichen Sinne schönes haben, dem Rhythmus zu. Hier muß ich, um die Materie meiner Untersuchung genauer zu bestimmen, nothwendig anmerken, daß Gesang und Tanz ihre ästhetische Kraft aus zwey ganz verschiedenen Quellen schöpfen. Die Töne der Musik, die Bewegungen und Gebehrden des Tanzes können eine natürliche Bedeutung haben, wobey der Rhythmus nicht in Betrachtung kommt. Man höret Töne und sieht Bewegungen die an sich fröhlich, freudig, zärtlich, traurig und schmerzhaft sind. Diese haben, ohne allen Einflus der Kunst, Kraft uns zu rühren, und man nennet oft auch diese Dinge schön. Die Schönheit, die aus dem Rhythmus entsteht, ist etwas ganz anderes; nämlich, sie liegt in Dingen, die an sich völlig gleichgültig sind; die gar keine natürliche Bedeutung, keinen Ausdruk der Freude, oder des Schmerzens haben.

Damit wir alles Fremde, von der Untersuchung über den Ursprung, die Natur und Würkung des Rhythmus ausschließen, wollen wir blos völlig gleichgültige Elemente voraussezen, dergleichen die Schläge einer Trummel oder die Töne einer Sayte sind; Töne ohne andere Kraft, als die, die sie durch den Rhythmus erhalten. Es wird hernach leicht seyn, die Theorie auch auf andere Elemente anzuwenden.

Man stelle sich also einzele Schläge einer Trummel, oder einzele Töne einer Sayte vor, und mache sich die Frage, *wodurch kann eine Folge solcher Schläge angenehm werden, und einen sittlichen, oder leidenschaftlichen Charakter bekommen?* so stehet man gerade auf dem Punkt, von dem die Untersuchung über den Rhythmus anfängt. Nun zur Sache.

Erstlich ist offenbar, daß solche Schläge, die ohne die geringste Ordnung, oder regelmäßige Abmessung der Zeit auf einander folgen, gar nichts an sich haben, das die Aufmerksamkeit reizen könnte; man höret sie, ohne darauf zu achten. Cicero vergleicht irgendwo den Numerus der Rede mit einen gewissen regelmäßig abgewechselten Herunterfallen der Regentropfen. Das Beyspiehl kann uns auch hier dienen. So lange man ein völlig unordentliches Geräusch der Tropfen höret, denkt man weiter an nichts, als daß es regnet. Sobald man aber unter dem Geräusche das Auffallen einzeler Tropfen unterscheidet, und wahrnihmt, daß diese immer in gleicher Zeit wiederkommen, oder daß nach gleichem Zeitraum immer zwey, drey, oder mehr Tropfen nach einer gewissen Ordnung auf einander folgen, und so etwas Periodisches bilden, wie die Hammerschläge von drey oder vier Schmieden; so wird die Aufmerksamkeit zu Beobachtung dieser Ordnung angeloket. Da entstehet nun schon etwas vom Rhythmus, nämlich eine regelmäßige Wiederkehr von einerley Schlägen.

Wenn wir uns also, um wieder auf die Schläge der Trummel zu kommen, eine Folge von gleichen Schlägen nach gleichen Zeittheilen auf einander kommend, unter dem Bilde gleichgroßer und in gleicher Entfernung von einander gesezter Punkte vorstellen; • • • • •, so haben wir einen Begriff von der einfachesten Ordnung

nung in Folge der Dinge, den untersten und schwächesten Grad des Rhythmus. Die Schläge sind alle einander gleich, und folgen in gleichen Zeiten. Die Würkung dieses ganz einfachen Rhythmus ist nichts, als ein sehr geringer Grad der Aufmerksamkeit. Denn da in den Tönen, die unaufhörlich an unser Gehör klopfen, insgemein keine merkliche Ordnung ist; so wird man aufmerksam, so bald sie sich irgendwo darin einfindet.

Wollte man nun hier einen Grad der Ordnung mehr hineinbringen, so müßte es dadurch geschehen, daß die Schläge nicht gleich stark wären, die stärkern und schwächern aber nach einer festen Regel abwechselten. Die einfacheste und leichteste Regel dieser Abwechslung aber wäre diese: daß von zwey auf einander folgenden Schlägen, der erste stark, der andere schwach wäre. Alsdenn würde man außer der Ordnung der gleichen Zeitfolge auch die bemerken, daß die Schläge immer paarweise, ein starker und ein schwacher folgten, wie diese Punkte ● · | ● · | ● · | Hier fängt nun schon das an, was wir in der Musik den Takt nennen. Diese taktmäßige Folge der Schläge hat schon etwas mehr, als die vorhergehende, um die Aufmerksamkeit zu reizen. Hier ist schon doppelte Einförmigkeit, und schon ein Grad der Abwechslung.

Daß Einförmigkeit mit Abwechslung und Mannigfaltigkeit verbunden Wolgefallen erweke, können wir hier als bekannt voraussetzen. Daher entstehet also das Wolgefallen an Dingen, die für sich und einzeln völlig gleichgültig sind. Und hier fangen wir an zu begreifen, wie durch den Rhythmus, oder das Wolgeordnete in der Folge gleichgültiger Dinge, Schönheit entstehen könne.

Nun ist es leicht sich vorzustellen, was für Veränderungen mit dem Takte können vorgenommen werden, wodurch die Ordnung der Schläge nicht nur mannigfaltiger wird, sondern auch einen Charakter bekömmt. Da es höchst schweerfällig und auch unnöthig wäre, sich ganz umständlich hierüber zu erklären; so will ich mich nur mit ein Paar näheren Anmerkungen hierüber begnügen. Jedermann empfindet den Unterschied im Charakter zwischen dem geraden und ungeraden Takte. Dieser Takt: | |, oder | |, oder dieser | | läßt uns ganz was anders empfinden, als dieser: | |, oder als dieser | |; und beyde unterscheiden sich im Charakter merklich von diesem | | der aus beyden Arten zusammengesetzt ist. Wer dieses fühlen will, der darf nur eine Weile hinter einander folgende Wörter mit Beobachtung der Interpunktation aussprechen. *Eins, zwey: Eins, zwey: Eins, zwey:* oder diese: *Eins zwey drey: Eins zwey drey: Eins zwey drey:* oder endlich diese: *Eins zwey drey, vier fünf sechs: Eins zwey drey, vier fünf sechs: Eins zwey drey, vier fünf sechs.* Man empfindet sehr deutlich den Unterschied in der Ordnung dieser dreyerley Arten der Folgen; oder die drey Arten des Rhythmus. Thut man nun noch hinzu, daß ein und eben derselbe Takt eine geschwindere, oder langsamere Bewegung haben kann, welches die Tonsezer durch Allegro, Andante, Adagio u. s. w. ausdrüken; daß bey demselben Takte, die einzeln Schläge mannigfaltige Abwechslung vertragen, wie wenn anstatt dieser | diese: | oder diese | gesezt werden; daß sogar bisweilen einige ganz wegfallen, und durch Pausen ersezt werden; thut man endlich hinzu, daß die Schläge auch in Höhe und Tiefe verschieden; daß sie geschleift oder gestoßen, und durch mancherley andere Modificationen, die besonders die menschliche Stimme den Tönen geben kann, verschieden werden können; so begreift man leichte, daß eine einzige Taktart, eine unerschöpfliche Mannigfaltigkeit von Abwechslung geben könne. Und hieraus läßt sich schon überhaupt begreifen, wie eine Reyhe an sich unbedeutender Töne blos durch die Ordnung der Folge angenehm werden und einen gewissen Charakter bekommen könne.

Nach dieser vorläufigen Erläuterung, können wir nun schon etwas näher bestimmen, was eigentlich der Rhythmus in einer Folge von Tönen sey. Nämlich überhaupt die Eintheilung dieser Folge in gleich lange Glieder, so, daß zwey, drey, vier oder mehr Schläge ein Glied dieser Reihe ausmachen, das nicht blos willkührlich, sondern durch etwas, das man würklich empfindet, von andern unterschieden sey. Dieses ist eigentlich das, was man in der Musik den Takt und in der Poesie das Sylbenmaaß nennet, und zugleich die erste und einfacheste Art des Rhythmus. Dieser einfache Rhythmus hat schon vielerley Arten. Er ist entweder gerad, oder ungerad; hernach kann der gerade sowol,

wol, als der ungerade, durch die darin herrschende Geltung, da entweder die Viertel- oder Achtel-Noten am öftersten vorkommen, wieder besondere Charaktere annehmen.

Wenn nun mehr Takte wieder unterschiedene Glieder ausmachen, deren jedes, aus zwey, drey oder mehr Takten besteht, so entsteht wieder eine andre Art des Rhythmus, den wir den zusammengesezten nennen wollen. Endlich kann man auch aus solchen schon zusammengesezten Gliedern, wieder größere Glieder (Perioden) machen. Wenn auch diese in gleichen Zeiten wieder folgen, so entstehet eine noch mehr zusammengesezte Art des Rhythmus daraus.

Wir wollen dieses noch einmal an dem schon angeführten Beyspiehl einer Reyhe von Schlägen völlig erläutern.

Man seze, daß man eine Reyhe gleicher und in gleicher Zeit hinter einander folgender Schläge würklich laut zähle: **Eins, zwey, drey, vier** u. s. f. so daß man jedes Wort gerade so laut und so nachdrüklich, als das andere ausspreche. Hier wär also bloße Regelmäßigkeit ohne Takt oder Rhythmus: bey der Regelmäßigkeit aber hätte geschwindere, oder langsamere Bewegung statt. Wären die Schläge vollkommen gleich, und man wollte sie nicht in einer Reyhe nach allen Zahlen fortzählen, sondern Paarweise, oder drey, vier und mehr zusammen, also: **Eins zwey; Eins zwey;** oder **Eins zwey drey; Eins zwey drey;** u. s. f. So gäbe dieses einen Schein des Taktes; in der That aber wär es noch kein würklicher Takt, wenn nicht in den Schlägen selbst etwas gefühlt würde, das zu dieser Abtheilung in Glieder von zwey, drey, oder mehr Theilen, Gelegenheit gäbe.

Hat aber dieses Abtheilen in Glieder einen würklichen Grund in dem Gefühl; wird z. B. der erste, dritte, fünfte Schlag stärker, als der zweyte, vierte und sechste, angegeben, so entsteht der Takt von zwey Theilen | | | u. s. f., wo der Strich über die Noten den Nachdruk, oder die mehrere Stärke des Schlages, anzeiget. So würde, wenn der erste, vierte, siebende Ton stärker, als die dazwischen liegenden angeschlagen würden, der Takt aus drey Theilen entstehen. | |. Und so andere Taktarten. Hier ist nun Regelmäßigkeit und Rhythmus.

Nun entstehen bey einerley Takt noch besondere Arten dieses Rhythmus daher, daß die Schläge eine andere Art von Glied, oder ein anderes Ganzes ausmachen. So ist z. B. in dieser Folge von Schlägen | | und in dieser | |, einerley Takt, den man den Dreyvierteltakt nennt: aber jene Folge hat eine andere Art des Rhythmus, als diese, ob sie gleich als Takte einerley Namen haben. Zu dieser besondern Art des Verhältnisses der Takttheile unter einander wird blos auf die Dauer der Töne, und auf den Nachdruk gesehen, wobey die Höhe nicht nothwendig in Betrachtung kommt. Denn in folgenden zwey Takten



wär kein Unterschied des Rhythmus.

Dieses ist aber der einfache Rhythmus. Ehe wir aber zur Betrachtung des Zusammengesezten gehen, wollen wir diesen Begriff des einfachen Rhythmus auch auf Beyspiehle der Dichtkunst und des Tanzens anwenden.

Nach der lateinischen und griechischen Prosodie, auch einigermaaßen nach der Deutschen, haben das jambische und trochäische Sylbenmaaß einerley Takt; nämlich einen ungeraden Takt von drey Theilen, deren zwey in einen zusammengezogen sind; aber als Rhythmus betrachtet, sind sie verschieden. Der jambische Rhythmus ist so: | | der trochäische so: | | Eben diesen Takt würde ein Pyrrychischer Vers haben; aber als Rhythmus wär er von einer andern Art: | |

Im Tanz kann ein Schritt, oder Pas, aus zwey, aus drey oder aus vier Zeiten, oder kleinen Bewegungen bestehen. Die Zahl dieser Zeiten, und die Geschwindigkeit, womit der ganze Pas vollendet wird, machen den Rhythmus aus, in so fern er Takt genennt wird, aber das Verhältnis der Zeiten gegen einander macht eine Verschiedenheit im Rhythmus aus.

Wenn nun aus mehrern Takten wieder größere Glieder gebildet worden; so daß zwey, drey oder vier Takte allemal einen dem Gefühl vernehmlichen Abschnitt in der Reyhe der Töne, oder der Bewegungen machen, so entstehet der zusammengesezte Rhythmus. In der Poesie bestimmt das Sylbenmaaß den Takt und zugleich den einfachen Rhythmus; die Versart aber,

aber, oder das Metrum, den Zusammengesezten. Man stelle sich folgende Versart vor ‒ ‒; ‒ ⏑ ⏑; so ist hier ein Takt von zwey Zeiten, in welchem zwey einfache Rhythmen, nämlich der Spondäus und der Daktylus vorkommen. Zugleich aber kommen zweyerley grössere Glieder oder Verse vor, davon einer aus einem Jambus und Daktylus, der andre aus zwey Jamben besteht; hier hat also der erste Vers einen zusammengesezten Rhythmus, der anders ist, als der zusammengesezte Rhythmus des andern Verses.

Jedermann weiß, wie unzählig viele Veränderungen durch die zusammengesezten Rhythmen entstehen können. Die unerschöpfliche Manniafaltigkeit der Versarten dienet zum Beyspiehl, aus dem auch auf Musik und Tanz kann geschlossen werden. Ueber diesen Rhythmus ist in Ansehung der Musik zu merken, daß seine Glieder nicht nothwendig aus ganzen Takten bestehen, wie z. E. dieses ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ||, sondern auch aus getheilten Takten; als so: ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ || oder so: ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ||. Nämlich man kann diesen Rhythmus am Anfang, in der Mitte oder beym lezten Theil des Taktes anfangen; aber er muß, um eine Anzahl ganzer Takte zu haben, alsdenn auch wieder vor dem Takttheil aufhören, bey dem er angefangen, wie obige Beyspiehle zeigen.

Endlich giebt es auch einen doppelt und dreyfach zusammengesezten Rhyhtmus. Der doppelt zusammengesezte besteht aus Perioden von zwey, oder mehrern zusammengesezten Rhythmen. Zum Beyspiehl dienen die Versarten, wo allemal zwey, drey oder mehr Verse eine rhythmische Periode machen, die immer wiederkommt. In der elegischen Versart, in unsern Alexandrinern, die immer wechselsweise, männlich und weiblich endigen, und in andern Versarten, machen zwey Verse die Periode, oder den doppelt zusammengesezten Rhythmus aus; in andern Versarten, kommen drey, in andern vier Verse auf eine Periode, die alsdenn eine Strophe genennt wird.

Wo doppelte wiederkommende Strophen sind, da ist der Rhythmus dreyfach zusammengesezt; aus Versen, und aus zweyerley großen Perioden. So sind die meisten Tanzmelodien. Zwey, oder mehr Takte machen einen Einschnitt oder Vers; zwey, oder mehr Einschnitte eine Periode, oder einen Haupttheil; zwey Haupttheile machen die ganze Strophe, oder die ganze Melodie, die in der Folge so ofte wiederholt wird, bis der Tanz zu End ist. Dieses ist die vollkommenste rhythmische Einrichtung; weil eine noch größere Mannigfaltigkeit der Zusammensezung dem Ohr nicht mehr faßlich wäre.

Mit diesen Tanzmelodien kommen unsre alten jambischen und trochäischen Versarten mit doppelten Strophen genau überein. Man nehme z. B. Hallers Doris, die Füße sind Takte, durchaus von ähnlichem Rhythmus, nämlich Jamben. Vier solche Takte, machen einen Einschnitt, nur haben zwey Verse außer den vier Füßen eine angehängte kurze Sylbe, um den Einschnitt oder Vers fühlbarer zu machen. Diese drey Einschnitte machen die erste Periode, oder den ersten Theil der Melodie aus.

Komm Doris, komm zu jenen Buchen
Laßt uns den stillen Grund besuchen,
Wo nichts sich regt als ich und du.

Denn folgt ein ähnlicher und gleichgroßer zweyter Theil:

Nur noch der Hauch verliebter Weste
Belebt das schwanke Laub der Äste
Und winket dir liebkosend zu.

Dieser Theil unterscheidet sich von dem ersten durch den Ton; und jeder Tonsezer von mittelmäßigen Nachdenken, würde ihn auch in einem andern Ton, z. B. in der Dominante des ersten, sezen; gerade wie man es insgemein mit den Tanzmelodien macht. Hernach wird dieselbe Strophe mit allen ihren Rhythmen so lange wiederholt, bis das Lied zu End ist.

Bey dieser Gelegenheit muß ich anmerken, daß diese Art Strophen für den Gesang die vollkommenste rhythmische Einrichtung haben. Die lyrischen Versarten der Alten schiken sich selten für unsre Musik. Allem Ansehen nach haben die Griechen ihrem Gesang keine harmonische Begleitung gegeben, folglich auch keine harmonische Cadenzen gekannt, und einen vollen Redesaz nicht wie wir thun, durch eine Cadenz geschlossen. Ihr Sylbenmaaß allein war hinreichend, die Einschnitte völlig fühlbar zu machen. Vielleicht könnten wir den Gesang der Alten wieder finden, wenn ein Tonsezer von Geschmak versuchen wollte, die Klopstokischen Oden nach griechischen Sylbenmaaßen so zu sezen, daß der Gesang einer Strophe auf alle andern gleich gut paßte. Doch dieses im Vorbeygang.

Dieses kann hinlänglich seyn jedem aufmerksamen Leser einen richtigen Begriff von dem zu geben, was in Musik und Tanz Rhythmus genennt wird.

Man siehet daraus, daß er im Grunde nichts anders sey, als eine periodische Eintheilung einer Reyhe gleichartiger Dinge, wodurch das Einförmige derselben mit Mannigfaltigkeit verbunden wird; so, daß eine anhaltende Empfindung die durchaus gleichartig (Homogen) gewesen wäre, durch die rhythmischen Eintheilungen, Abwechslung und Mannigfaltigkeit bekommt. Es ist aber der Mühe werth seinem Ursprung und seinen Würkungen näher nachzuforschen.

Daß der Rhythmus nichts Gekünsteltes sey, das aus Ueberlegung entstanden, sondern eine natürliche Empfindung zum Grund habe, kann daraus abgenommen werden, daß auch halb wilde Völker ihn in ihren Tänzen beobachten, und daß alle Menschen in gewisse Verrichtungen etwas rhythmisches bringen, ohne zu wissen, warum. Jeder Mensch, der mit einer gewissen Geschwindigkeit etwas zu zählen hat, wird nicht lange in ununterbrochener Gleichförmigkeit so zählen: *Eins, zwey, drey, vier u. s. f.* sondern gar bald die Zahlen Gliederweis, zwey, drey, oder mehr Zahlen auf ein Glied, abtheilen; nämlich so: *Eins zwey; drey vier;* u. s. f. oder so: *Eins zwey drey; vier fünf sechs;* u. s. f. Geschiehet das Zählen langsam, so, daß es nicht wol mehr angeht, mehr Zahlen zu einem Glied zu nehmen; so sieht man die zu große Einförmigkeit dadurch zu unterbrechen, daß man eine Zahl in zwey Theile theilet. Anstatt so zu zählen: *Eins — zwey — drey —,* so daß zwischen zwey Wörtern eine merkliche Zeit verflösse, fällt man bald darauf so zu zählen: *Ei – nes; zwey – e; drey – e;* u. s. f.

So bald das Ohr laute Schläge, die in gleichen Zeiten hinter einander folgen, vernihmt; so kann man sich nicht enthalten im Geiste sie zu zählen; folglich sie auf beschriebene Art einzutheilen. Machen wir diese Schläge selbst, so richten wir sie schon so ein, daß das rhythmische Zählen durch die Verschiedenheit der Schläge selbst erleichtert werde. Der Faßbinder, oder Böttger, der einen Reifen antreibet, der Kupferschmied, der einen Kessel hämmert, fällt gar bald darauf, seine Schläge nicht einzeln in völliger Gleichheit so zu thun: [Noten] u. s. f. er wird bald so schlagen: [Noten] u. s. f.
oder so: [Noten] u. s. f.
und die Stärke oder den Ton der drey, oder vier auf einen Takt gehenden Schläge etwas abzuändern, damit die Eintheilung in Glieder dem Ohr merklich werde.

Eben so gewiß wird man aber auch ein Glied dem andern gleich machen. Denn wenn einer gleich den Einfall hätte so zu zählen [Noten]; so wird er unfehlbar aus zwey oder drey ungleichen Gliedern, wieder gleiche Einschnitte machen, also:
[Noten] u. s. f.
denn er wird fühlen, daß ihm ohne diese Einförmigkeit das Zählen zu mühesam werden würde.

Da wir nun aus ungezweifelter Erfahrung wissen, daß dergleichen rhythmische Eintheilungen natürlich sind und im Gefühle liegen; so ist zu untersuchen, auf was für einen Grund dieses natürliche Gefühl beruhe.

Hier ist zuvoderst anzumerken, daß wir bey einer Reyhe solcher Vorstellungen, die schon an sich, oder nach ihrer materiellen Beschaffenheit Abwechslung und Mannigfaltigkeit haben, die uns dabey nöthige Würksamkeit zu unterhalten, keinen Rhythmus verlangen. Bey einer Rede, die uns blos durch Erzählung, oder durch Entwiklung der Begriffe unterrichten soll, verlangen wir nichts rhythmisches. Auch da, wo man uns rühren will, vermissen wir den Rhythmus nicht, so bald man uns einen rührenden Gegenstand so beschreibet, daß wir immer etwas neues, das die Empfindung zu reizen im Stand ist, darin gewahr werden. Der Mensch, der uns zum Mitleiden gegen sich bewegen will, dárf uns nur das Elend, das ihn drükt, umständlich erzählen, so werden wir gewiß, so lange die Erzählung währet, in einer anhaltenden Rührung ihm zuhören, ohne etwas rhythmisches in seinem Vortrag nöthig zu haben, diese Empfindung zu unterhalten. Sie wird durch immer neue Umstände des Elendes, die wir währender Erzählung erfahren, genugsam unterhalten.

Eben diese Beschaffenheit hat es auch mit unsern Verrichtungen. Die dabey nöthige Anstrengung der Kräfte hat keiner fremden Unterstüzung nöthig, wenn die Arbeit selbst uns immer etwas neues hervorbringt. Kein Mahler wird den Pensel rhythmisch führen; das neue, das auf jeden Strich entstehet, hat hinlänglichen Reiz das Bestreben zu Fortsezung der Arbeit anhaltend zu machen: aber wer etwas glatt feilet, oder irgend eine Arbeit zu verrichten hat, deren Einerley durch nichts Neues gewürzt wird,

fällt gar bald auf rhythmische Bewegungen, welche Voß so gar bey dem Kämmen und Reiben der Bader bemerkt hat. (*) Also entstehet überhaupt der natürliche Hang zum Rhythmus nur da, wo wir einige anhaltende gleichartige Empfindungen haben.

(*) Er erwähnet dessen in seiner Abhandlung de poematum cantu & viribus Rhythmi.

Aber warum sind denn alle Völker der Erde darauf gefallen, den Gedichten, die ja durch ihren Inhalt schon Abwechslung genug haben, einen Rhythmus zu geben, wenn er nur da natürlich ist, wo das Einerley muß unterbrochen werden? Darum; weil das Gedicht außer der Würkung die durch die Reyhe der Vorstellungen, die es enthält, oder durch seine Materie entstehet, und die es mit der Prosa gemein hat, noch eine andere durchaus gleichartige fröhliche, oder traurige, oder zärtliche Empfindung zum Zwek hat, deren Dauer ohne den Rhythmus nicht zu erhalten wäre. Man siehet dieses am deutlichsten daraus, daß ofte die schönste Ode, oder das rührendste Lied die Kraft uns in der einförmigen Empfindung zu unterhalten, durch die getreueste Uebersezung verliehret. Diese giebt uns zwar dieselbe Reyhe der Vorstellungen, aber wegen Mangel des Rhythmus hat sie die Kraft nicht mehr uns in einer anhaltenden Empfindung der Fröhlichkeit, oder Zärtlichkeit, die das Original erwekt, fortzuführen. Man ließt die Ilias, oder Aeneis noch immer mit Vergnügen in einer guten prosaischen Uebersezung: aber die anhaltende Empfindung der Feyerlichkeit und Hoheit der Handlung verschwindet darin.

Wir sind also durch gewisse Erfahrungen überzeuget, daß der Rhythmus da nothwendig sey, wo ein durchaus gleichartiges Bestreben, oder eine durchaus gleichartige Empfindung soll anhaltend seyn.

Dieses leitet uns auf die Entdekung des eigentlichen Grundes auf dem die Würkung des Rhythmus beruhet. Jeder angenehme oder unangenehme Eindruk den wir bekommen, verschwindet gar bald, wenn die Ursache, die ihn hervorgebracht hat, nicht wiederholt wird. Die Empfindung folget den Gesezen der Bewegung. Der Kreisel, den der Knab in Bewegung gesezt hat, dråhet sich eine kurze Zeit, und fällt hin: wenn seine Bewegung anhaltend seyn soll, so muß der Knabe von Zeit zu Zeit durch wiederholte Schläge ihm neue Kraft geben. Wird eine leidenschaftliche Empfindung dadurch unterhalten, daß immer neue und andre Eindrüke dieselbe erneuern, so bleibet sie nicht gleichartig; das Gemüth bleibet zwar in beständiger Bewegung, aber sie wird bald stärker, bald schwächer, bald auf andere Gegenstände gerichtet und ändert wol gar ihre Art ab. Dieses erfahren wir bey leidenschaftlichen Erzählungen eines Geschichtschreibers. Wenn gleich seine Erzählung durchaus traurig ist, so sind die Dinge, die er uns sagt, doch von so verschiedener Art, und von so sehr verschiedener Kraft, daß wir bald sanfter, bald sehr schmerzhaft gerührt werden, bald aber ziemlich gelassen ihm zuhören.

Hieraus sehen wir, daß nur die fortgesezte Wiederholung gleichartiger Eindrüke die Kraft haben, dieselbe gleichartige Empfindung eine Zeitlang zu unterhalten. Und hierin liegt der Grund der wunderbaren Würkung des Rhythmus, die wir nun näher betrachten wollen.

Wir haben gesehen, daß der Rhythmus eine Reyhe auf einander folgender einfacher Eindrüke, dergleichen die Schläge, oder Töne sind, in gleich große, periodisch wiederkommende Glieder eintheilet, und daß uns dieses in einem anhaltenden Horchen auf die wiederkommenden gleichen Schläge und Glieder, und also in einem beständigen Zählen unterhält. Hierin liegt nun das ganze Geheimniß der Kraft desselben. Damit wir aber durch allgemeine Beobachtungen nicht undeutlich werden, wollen wir die Erklärung dieser Sache gleich auf besondere Fälle anwenden.

Der einfacheste Rhythmus ist der, da durchaus gleiche Glieder beständig wiederholt werden, wie der Rhythmus des Dreschens, des Schmiedens, des Marschirens, und viel andre dieser Art. Daß er die verschiedenen Arbeiten, wobey er vorkommt, erleichtere und die Arbeiter zu anhaltender Anstrengung ihrer Kräfte ermuntere, ist eine bekannte Sache, folglich ist hier nur zu erklären, wie es mit dieser Aufmunterung zugehe. Jeder Drescher hat zu einem Gliede des Rhythmus seinen Schlag, den er genau immer auf denselben Zeitpunkt oder nach einer gewissen Anzahl andrer Schläge, zu wiederholen hat. Dieses erhält ihn in beständiger Aufmerksamkeit auf die Zeit, da er einfallen muß; in beständigem Zählen. Dieses Zählen aber wird ihm dadurch erleichtert, daß er die Zwischenschläge der andern in gleichen Zeiten nicht nur deutlich vernihmt, sondern jeden durch seinen besondern Accent, wenn ich hier dieses vornehme Wort brauchen dårf, unterscheidet,

und

und daß überhaupt die Glieder kurz sind, oder aus wenigen Schlägen bestehen. Also hat er nicht einmal nöthig mit Worten zu zählen, sein Gefühl empfindet dieses Zählen auch ohne Worte. Kommt nun der Zeitpunkt seines Schlages, so fällt er mit Lust ein, weil er an dieser Ordnung ein Wolgefallen hat. Die beständige Aufmerksamkeit auf das Zählen aber, so geringe sie auch scheinet, hindert ihn auf das Ermüdende der Arbeit Achtung zu geben. Es ist damit wie mit jeder andern ermüdenden Verrichtung, die man ohne merkliche Aufmerksamkeit thun kann. Die Beschwerlichkeit des Gehens, wird dem Wanderer dadurch erleichtert, daß er unaufhörlich andre Gegenstände sieht, oder daß durch ein Gespräch mit seinen Gefehrten, das Aufmerken auf die Anstrengung der Kräfte verdunkelt wird.

Hat nun der Rhythmus außer seiner richtigen Abmessung der Zeit noch etwas charakteristisches, ist er fröhlich, zärtlich, ernsthaft; so wird auch auf jede periodische Wiederkunft desselben Gliedes, der Eindruk derselben Empfindung wiederholt. Dies ist nach einem vorher gebrauchten Bilde, immer ein neuer Schlag, den der Knabe seinem Kreisel giebt. Dadurch wird dieselbe Empfindung der Fröhlichkeit, der Zärtlichkeit, des Ernstes u. d. gl. fortdaurend unterhalten, und durch die Einförmigkeit des Zählens, das man dabey durch das bloße Gefühl verrichtet, wird das Gemüth in dieser Empfindung gleichsam eingewieget. Daher entstehet das gleich anhaltende Gefühl, womit man einem Gesang zuhöret.

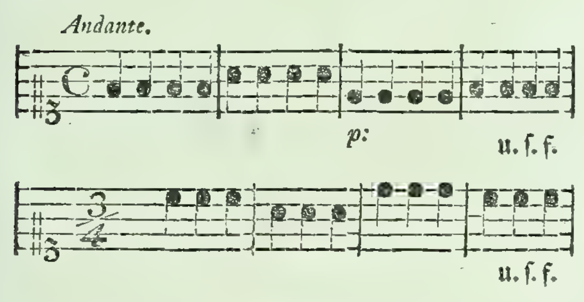
Aber dieses ist noch nicht alles. Der Sänger, Spiehler, oder Tänzer, der durch Bewegung seiner Gliedmaaßen dem Rhythmus mit hervorbringen hilft, selbst der Zuhörer, der nur leise mitsingt, oder stille sitzend mit tanzt, empfindet noch eine auf jeden Takt, und jeden Einschnitt wiederholte Aufmunterung. Denn wie in dem vorher erklärten Beyspiehl der Drescher in beständiger Aufmerksamkeit ist, seinen Schlag zu rechter Zeit anzugeben, so wird auch der Spiehler, Tänzer und Zuhörer in beständiger Aufmerksamkeit erhalten durch genaue Beobachtung der Accente den Rhythmus merklicher zu machen. Daher besteht auf jeden Niederschlag des Taktes, und auf jeden Eintritt eines neuen Abschnittes, ein neues Bestreben den Nachdruk richtig anzugeben. Ehe also der vorhergehende Eindruk noch ganz erschöpft ist, kommt schon ein neuer, und dadurch geschiehet gewissermaaßen ein Aufsummen, eine Anhäufung der Empfindung und der Würksamkeit, wodurch das Gemüth immer mehr angefeuert und in der Empfindung gestärket wird. Dieses kann so weit gehen, daß endlich das ganze System der Nerven in Bewegung kommt, die, wie jede Bewegung, wo immer neue Stöße hinzukommen, ehe die vorigen erschöpft sind, immer schneller wird; so, daß ein empfindsames Gemüth zulezt ganz außer sich kommen kann.

Man siehet in der That bisweilen Personen, die mit mäßiger Lust zu singen, oder zu tanzen anfangen, allmählig aber, besonders wenn die begleitenden Instrumente den Rhythmus allmählig fühlbarer machen, immer in stärkeres Feuer kommen, und nicht aufhören, bis sie, wie ohnmächtig hinsinken; weil der Körper die Ermüdung nicht länger zu ertragen vermögend ist. Es ist nicht möglich alles, was dabey in dem Gemüthe vorgeht, so genau zu beschreiben; wer aber gewohnt ist psychologische Erscheinungen mit einiger Genauigkeit zu beobachten, der wird aus dem, was wir hier angemerkt haben, die Würkung des Rhythmus zur Erleichterung anhaltender gleichartiger Arbeit, und zur Unterhaltung, auch allmähliger Verstärkung der Empfindungen völlig begreifen.

Endlich läßt sich aus allen diesen Betrachtungen über den Rhythmus einsehen, wie vermittelst desselben eine Reyhe an sich unbedeutender Töne die Art einer sittlichen oder leidenschaftlichen Rede annehmen könne. Dieser Punkt verdiente allein umständlich ausgeführet zu werden, weil dadurch das wahre Wesen, die innerste Natur der Musik deutlich würde an den Tag gelegt werden. Aber dieses erfoderte eine weitläuftige Abhandlung, zu der wir einen der Sachen kundigen Mann aufzumuntern wünschten, weil alle, die bisher von der Musik geschrieben haben, diesen, das ganze Wesen der Kunst aufdekenden Punkt, fast gänzlich mit Stillschweigen übergehen. Wir müssen uns begnügen, die Sache durch wenige fundamental Anmerkungen blos anzudeuten.

1. Eine Reyhe Töne, in blos durchaus gleich lange und gleichartige Takte eingetheilet, wie das Dröschen, oder das Hämmern der Schmiede, hat schon die Kraft, daß sie die Arbeit des Dröschens und Schmiedens erleichtert; für den Zuhörer aber,

der diese Schläge als bloße Töne betrachtet, und sie als etwas der Sprach ähnliches beurtheilet, hat sie schon etwas bedeutendes. Denn so bald man sich dabey vorstellt, man höre einen Menschen in einer unbekannten Sprache reden, so erwekt diese Folge in gleiche Glieder eingetheilter Töne, den Begriff eines Menschen, den ein einziger Gegenstand in einer bestimmten Empfindung oder Würksamkeit unterhält; und von der Art dieser Empfindung mögen wir bemerken, ob sie lebhaft, oder sanft und ruhig, sey. Man wird so gar finden, daß es möglich sey, blos durch diese allereinfacheste rhythmische, den Worten nach völlig unverständliche Sprache, verschiedene Gemüthslagen auszudrüken. Dieses läßt sich leicht empfinden, ob es gleich mit wenig Worten nicht zu beschreiben ist. Wer die Materie ausführlich behandeln wollte, dürfte nur nach verschiedenen Taktarten und Bewegungen eine Folge solcher Schmiederhythmen auffezen, und sie durch Höhe und Tiefe, durch piano und forte unterscheiden, als z. B.



so würde ihm gar nicht schweer fallen, verschiedene Folgen dieser Art zu machen, deren jede einen ziemlich genau bestimmten Charakter hätte. Und daraus würde man anfangen zu begreifen, wie blos unbedeutende Töne, schon durch die einfacheste rhythmische Eintheilung bestimmte, obgleich nur noch allgemeine Bedeutungen bekommen können.

2. Geht man nun einen Schritt weiter, und sezet aus diesen einfachen Gliedern oder Takten grössere zusammen, so, daß jedes größere Glied aus zwey, aus drey, oder aus vier Takten besteht, so bekommt man durch diese neue rhythmische Eintheilung ein Mittel mehr, dieser an sich unverständlichen Sprach, verständliche Bedeutung zu geben. Dadurch kann man diese Sprache in längere, oder kürzere Säze eintheilen, und aus mehr, oder weniger Sazen bestimmt abgesezte Perioden machen.

3. Um diese Sprache noch verständlicher zu machen, kann man mit den einzeln, aus zwey, drey, oder vier Takten bestehenden Säzen, ungemein viel Veränderungen vornehmen, deren jede etwas anderes bedeutet. So kann man, um nur etwas besonderes zum Beyspiehl anzuführen, sehr leicht durch dergleichen Veränderungen andeuten, ob die Empfindung ruhig, oder unruhig, ob sie in gleicher Art anhaltend, oder veränderlich; ob sie starken oder geringen Veränderungen unterworfen sey, ob sie im Fortgang stärker, oder schwächer werde.

Um dieses alles zu empfinden, dürfte man nur verschiedene dergleichen rhythmische Veränderungen mit ein und eben derselben Reyhe Töne vornehmen. Man stelle sich aus fast unzähligen nur folgende vor:

u. s. f.

u. s. f.

u. s. f.

u. s. f.

u. s. f.

und gebe genau auf die bey jeder Art veränderte Empfindung Achtung; so wird man gar leicht begreifen, wie das Gefühl ruhiger, oder unruhiger, allmählig zu- oder abnehmender, eine Zeitlang anhaltender, und denn sich plözlich abändernder, und noch auf mehrere Arten abgewechselter Empfindungen, dadurch zu erweken sey.

Ich will nicht weiter gehen; denn dieses Wenige ist völlig hinlänglich zu begreifen, wie vermittelst Bewegung und Rhythmus allein, der Gesang zu einer ziemlich verständlichen Sprache der Leidenschaften werden könne. Aber sehr zu wünschen wär es, daß sich ein Meister der Kunst die Mühe gäbe, die verschiedenen Arten des Rhythmus deutlich auseinander zu sezen, den Charakter jeder Art zu bestimmen, und denn zu zeigen, was man, sowol durch einzele Arten, als durch Abwechslung und Vermischung mehrer Arten, auszudruken im Stande sey.

Dadurch würde der Grund zu einer wahren Theorie der rhythmischen Behandlung eines Tonstüks gelegt werden, die von der größten Wichtigkeit ist, und zur Kunst des Sazes noch gänzlich fehlet. Denn bis izt verläßt sich jeder Tonsezer auf sein Gefühl.

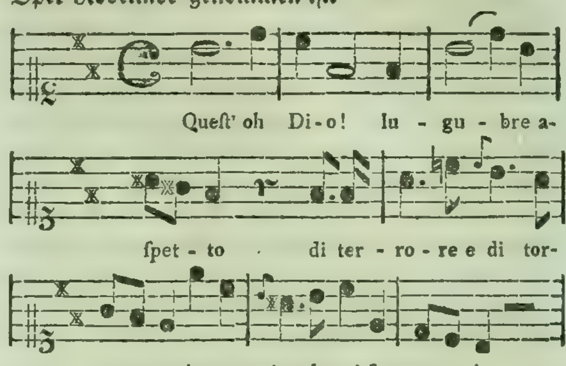
Nun sollten wir diesen Artikel mit den wichtigsten praktischen Regeln zur Behandlung des Rhythmus beschließen. Da aber, wie gesagt, die Theorie selbst noch fehlet, so müssen wir uns mit einigen blos allgemeinen Grundsäzen, deren Beobachtung in der Ausübung dienlich ist, behelfen.

1. Empfindungen sanfterer und ruhiger Art, die durchaus anhaltend sind, erfodern einen sehr leichten, faßlichen und sich durchaus gleichbleibenden Rhythmus. Dieses ist der Fall aller Lieder, und aller Tanzmelodien. Denn da muß das Gemüthe durchaus in einerley und nicht heftigen Leidenschaft unterhalten werden; folglich hat da keine Abwechslung, oder Veränderung des Rhythmus statt. Daher sind solche Melodien auch kurz, bloße Strophen, die aber, so lange die Empfindung dauren soll, wiederholt werden.

Aber in den Liedern selbst ist doch dieser Unterschied zu beobachten, daß für leichte, gleichsam nur auf der Oberfläche der Seelen schwebende Empfindungen, imgleichen für tändelnde Fröhlichkeit die kürzesten und leichtesten, für etwas ernsthaftere, und tieferdringende Empfindungen, längere rhythmische Eintheilungen zu wählen seyen. Wäre die Empfindung schon ganz ernsthaft und etwas finster, so würde sie wol ganz lange Glieder, da zwey Rhythmen, jeder von drey, oder wol gar vier Takten, so in einandergeschlungen wären, daß sie nur nach sechs oder acht Takten merkliche Abschnitte machten, vertragen.

2. Mehr abwechselnd muß der Rhythmus in den Stüken seyn, die veränderte, steigende, oder fallende, oder auf andre Arten sich nicht gleichbleibende Leidenschaften ausdrüken. Da muß der Rhythmus bald aus längern, bald aus kürzern Gliedern bestehen, und die Abwechslung muß schneller oder langsamer seyn; je nachdem die Abwechslung der Empfindung es erfodert. Man kann da schon Abschnitte von einem einzigen Takt, unter größere sezen; man kann auf einem Abschnitt, dessen kleinere Glieder aus zwey Takten bestehen, einen folgen lassen, dessen Glieder drey Takte haben, u. s. w. Diese Mannigfaltigkeit der Rhythmen, muß sich nach den Abänderungen in der Empfindung richten.

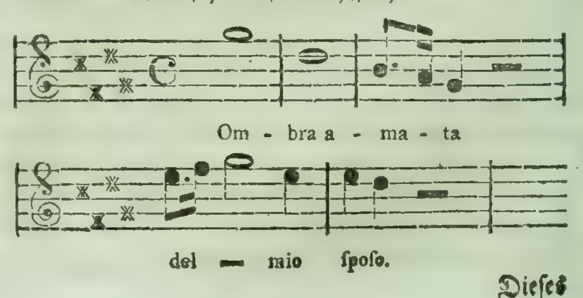
3. Noch mehr kann man sich von der Regelmäßigkeit entfernen, wenn die Empfindung etwas wiedersinniges, seltsames hätte. Es ist nicht schweer zu begreifen, wie durch rhythmische Abwechslungen, Unentschlossenheit, Wankelmuth, Verwirrung und dergleichen auszudrüken seyen. Ich will nur folgendes Beyspiehl hiervon anführen, das aus Grauns Oper Rodelinde genommen ist.



Hier sind vier Säze, oder Einschnitte, deren jeder bey regelmäßiger Behandlung des Rhythmus, von zwey Takten seyn sollte. Der erste aber wird schon auf dem dritten Viertel des zweyten Takts abgebrochen, und der zweyte tritt deswegen um ein Viertel zu früh ein, hat aber, wenn man die Pause im vierten Takte mitrechnet, seine völlige Länge von acht Vierteln. Der dritte wird wieder auf dem siebenten Viertel abgebrochen, und dadurch bekommt der vierte wieder einen veränderten Anfang, nämlich mitten im Takt, da die zwey vorhergehenden auf dem lezten Viertel, der erste aber mit dem ersten Viertel des Takts angefangen.

Diese ganz unregelmäßige Behandlung des Rhythmus steht hier, wo Schreken und Verwirrung auszudruken ist, sehr gut, und ist deswegen, als ein Beyspiehl einer besondern Würkung des Rhythmus angeführt worden.

4. Bey außerordentlichen Gelegenheiten, da man in einer Stelle einen besondern Nachdruk sucht, kann durch Veränderung der Bewegung eine sehr bedeutende Veränderung des Rhythmus hervorgebracht werden. Man sehe dieses Beyspiehl:
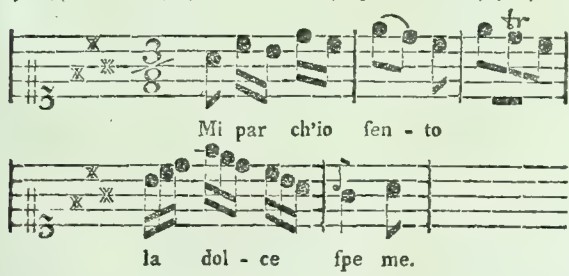


Dieses

Dieses sollte nach der rhythmischen Einrichtung der Arie, woraus es genommen ist, ein Saz von vier Takten seyn, und ohne die besondere Absicht, auf das Wort Ombra eine feyerliche Traurigkeit zu legen, würden die zwey ersten Takte nur einen, nämlich



ausgemacht haben, und so hätte der Rhythmus seine Regelmäßigkeit. Weil der Tonsezer hier besonders nachdrüklich seyn wollte, hat er zwey Takte daraus gemacht, damit die beyden ersten Sylben noch einmal so langsam, und mit gleichem Accent könnten ausgesprochen werden, welches hier von großen Nachdruk ist, und der würde eine schwache Beurtheilung verrathen, der hier Graun eines Fehlers gegen den Rhythmus beschuldigte, da er einen Saz von fünf Takten, anstatt vieren, gemacht hat.

5. Ich will bey dieser Gelegenheit auch einer andern scheinbaren Unregelmäßigkeit des Rhythmus erwähnen, die ofte sehr angenehme Würkung thut. Sie besteht darin, daß ein nicht zum Rhythmus gehöriger Takt, wo etwa die Singestimme einen Takt pausirt, eingeschoben wird, da ein Instrument einen vorhergehenden Ausdruk der Singestimme wiederholt, oder nachahmet, wie in folgendem Beyspiehl.



Hier ist ein Saz von vier Takten, der aber in der Mitte einen merklichen Einschnitt hat, in dem die singende Stimme pausirt, da inzwischen die Violin, den leztvorhergehenden Takt wiederholt. Dieses ist ein sehr mahlerischer Ausdruk, um das Horchen einer durch süße Hofnung getäuschten Person, auszudrüken. Der Saz bleibt darum doch nur von vier Takten.

Wer in den Arien der größten Meister, eines Händels, Grauns, Hassens, dergleichen Irregularitäten aufsuchen will, wird daher einen schönen Vorrath von Beyspiehlen ausserordentlicher Behandlungen des Rhythmus antreffen, wodurch der Ausdruk oft auf die glüklichste Art unterstüzt wird. Besonders würde man da manchen fürtreflichen Kunstgriff antreffen, wie ein Tonsezer von Gefühl, die Fehler, die der Dichter etwa in Absicht auf den Rhythmus begangen hat, zu verdeken wisse.

Richtigkeit.
(Schöne Künste.)

Richtig nennt man eigentlich das, was ohne Fehler ist; und hieraus erkennet man die Bedeutung des Worts Richtigkeit. Eigentlich ist sie die Vollkommenheit in dem Mechanischen der Kunst. Eine Rede hat Richtigkeit in Gedanken, wenn nichts Falsches darin ist; im Ausdruk, wenn die Wörter gerade das sagen, was sie sagen sollen, und wenn die Regeln der Grammatik genau beobachtet worden. Der Vers ist richtig, wenn nichts gegen die Prosodie versehen ist; die Zeichnung, wenn sie die wahre Form und die wahren Verhältnisse der Dinge angiebt. Ein Tonstük ist im Saz richtig, wenn nichts gegen die Regeln der Harmonie, des Takts und des Rhythmus versehen worden.

Obgleich ein Werk des Geschmaks bey der genauesten Richtigkeit höchst schwach und unbedeutend seyn kann; so ist sie ihm doch nothwendig; weil jeder Fehler dem, der ihn bemerkt, anstößig ist. Aber die bloße Richtigkeit kann bisweilen schon Vergnügen erweken, ob es gleich scheinet, daß sie nur vor Mißvergnügen verwahre. Man fühlet dieses sehr bestimmt in den Werken der blos mechanischen Künste, wo es allemal Vergnügen macht, wenn ein Werk vollkommen das ist, was es nach mechanischen Regeln seyn soll. Das Werk des Pfuschers ist nur ohngefehr, wie es seyn sollte; das Runde ist nicht in der höchsten Vollkommenheit rund; das was irgendwo hineinpassen, oder sich wo anschließen soll, paßt und schließt zwar, aber nur unvollkommen, entweder mit Zwang, oder zu leicht. Das Werk eines vollkommenen Meisters aber zeiget nirgend einigen Mangel; was schließen soll, schließt genau; was scharf seyn soll, ist höchst scharf u. s. w. Wer einiges Gefühl von Vollkommenheit und Genauigkeit hat, findet Vergnügen an einem solchem Werk; und dieses Vergnügen entsteht daher, daß man überall die Beobachtung der Regeln entdeket, daß man die vollkommene Gleichheit des Werks mit dem Ideal desselben, was die Regeln bestimmen, bemerket.

Das Vergnügen, das von der Richtigkeit herkommt, genießen eigentlich nur die Künstler und die Kenner, weil nur diese sich der Regeln deutlich bewußt sind, für andre ist die höchste Richtigkeit blos etwas verneinendes; sie verwahret nur vor Anstoß.

Wer also nicht blos Liebhabern sondern auch Kennern gefallen will; wem daran gelegen ist, daß sein Werk nicht blos bey dem Liebhaber das bewürke, was es bewürken soll, sondern sich auch zugleich dem Verstand als ein vollkommen bearbeitetes Werk zeige, der muß sich der höchsten Richtigkeit und der Reinlichkeit (*) befleißen. Dieses aber wird dadurch erleichtert, daß man sich aller mechanischen Regeln, denen ein Werk unterworfen ist, auf das Deutlichste bewußt ist. Ein sorgfältiger Künstler verläßt sich nicht allein auf sein Genie, sondern studirt auf das genaueste, das mechanische seiner Kunst. So haben Klopstok und Ramler in Absicht auf den Bau der Verse, sich gewiß nicht blos auf ihr feines Gehör verlassen, sondern alle Regeln der Versification und des Wolklanges auf das genaueste erforschet. Ein Werk kann bey viel kleinen Unrichtigkeiten höchst schäzbar seyn. Hallers Gedichte wurden auch bey allen Unrichtigkeiten der ersten Ausgaben, sehr hoch geschäzt, und verdienten es auch. Viel Gemählde sind bey mancherley Unrichtigkeit in Zeichnung, Perspektiv und Haltung, von großem Werth. Bey dem allem, sind die Unrichtigkeiten Kennern anstößig.

(*) S. Reinlichkeit.

Riem. Riemlein.

(Baukunst.)

Ein kleines Glied in den Verziehrungen der Baukunst (*). Es ist platt, und dienet vornehmlich zwey größere Glieder von einander abzusondern, und durch das glatte, das runde und geschweifte zu unterbrechen, und etwas zu erheben. Man sehe die Figuren im Art. Glieder.

(*) Lat. Regula. Franz. Regler; filet, listeau.

Riesengebälk.

(Baukunst.)

Ein Gebälk welches durch die Stärke der Glieder, besonders durch große Balkenköpfe oder Kragsteine, eine außerordentliche Stärke an den Tag leget. Es gehört also nur zu außerordentlich maßiven Gebäuden, so wie das Colisäum in Rom, an welchem ein solches Riesengebälke ist. In Gebäuden, wo mehr Säulenordnungen übereinander stehen, und die dabey sehr maßiv sind, ist das Riesengebälk nothwendig; weil ein Gebälke, das blos nach den Verhältnissen der obersten Ordnung gemacht wäre, zu unansehnlich seyn würde. Es steht aber auch in Gebäuden, die blos die Höhe einer einzigen Ordnung haben, sehr gut, wenn diese Gebäude außerordentlich maßiv sind.

Rigaudon.

(Musik. Tanz.)

Ein kleines Tonstük zum Tanzen. Es wird in alla Brevetakt gesezt, und fängt mit dem vierten Viertel an. Die Bewegung ist lebhaft und fröhlich. Es besteht in zwey Theilen, jeder von acht Takten; die Einschnitte sind von vier Takten; die kleinesten Noten sind Achtel.

In Balletten wird das Rigaudon sowol zum ernsthaften, als zum scherzhaften und niedrigen Charakter gebraucht.

Rinneleiste.

(Baukunst.)

Ein Hauptglied an dem obern Theil eines Kranzes. (*) Seine obere Hälfte ist herein, und die untere herausgebogen, so daß die Vorstechung der Höhe gleich ist. Die Abzeichnung dieses Glieds, das immer zu oberst an Gesimsen zum Abtropfen des Regens angebracht wird, und auch daher seinen Namen hat, ist im Artikel Glieder zu sehen.

(*) Lat Sima; Franz. Doucine, au grande Cimaise.

Ripienstimmen.

(Musik.)

Vom italiänischen Worte Ripieno, welches in Tonstüken bisweilen an den Stellen geschrieben wird, wo die begleitenden Stimmen, die eine Zeitlang pausirt hatten, zum ausfallen wieder eintreten sollen. Man nennt also in einem Tonstük, das nur eine einzige Hauptstimme, einen Hauptgesang hat, alle übrigen Stimmen, Ripienstimmen. Sie sind da, um die Würkung der Hauptstimme entweder durch harmonischen, oder durch melodischen Ausdruk zu unterstüzen, und den Gesang, oder die Hauptstimme zu heben. Daher fließen natürlicher Weise folgende Regeln, die der Tonsezer in Absicht auf diese Stimmen zu beobachten hat.

Wo der Hauptgesang vorzüglich deutlich ist, und den wahren Ausdruk hinlänglich hat, müssen die Ripienstimmen die bloße Harmonie, so wie der Generalbaß, aber jeden Accord in seiner besten Lage gegen dem Hauptgesang hören lassen. (*) Aber die Harmonie muß nicht zu vielstimmig und gleichsam vollgestopft seyn, weil der Gesang dadurch verdunkelt wird.

(*) S. Mittelstimmen.

Die erste Violin muß den Hauptgesang eben nicht im Einklang, oder in der Octave mitspiehlen; geschieht es aber Terzen und Sextenweis, so bekommt der Gesang oft große Annehmlichkeit, wie aus viel Arien von Graun und Hasse zu sehen.

Vornehmlich muß darauf gesehen werden, daß diese Stimmen durch ihren melodischen Gang die Empfindungen der singenden Person schildern, und den Ausdruk der Hauptmelodie bald in geschwinden sechszehntel, bald in punktirten, bald in geschleiften, oder gestossenen Noten u. d. gl. nach dem der Ausdruk es erfodert, unterstüzen. Aber dieses muß auf eine Art geschehen, daß keine Ripienstimme die Aufmerksamkeit besonders auf sich ziehe, wodurch ein zweyfacher Gesang entstünde. Darum muß jede höchst einfach seyn, und die leichtesten natürlichsten Fortschreitungen haben. Nur in den besondern Stellen, wo der Affekt eine außerordentliche Bestrebung erfodert, können sie auf eine kurze Zeit neben dem Hauptgesang gleichsam concertirend mitarbeiten.

Wo die Empfindung einförmig fortgeht, da können an den Stellen, wo die Hauptstimme eine kurze Zeit pausirt, oder wo sie sehr einförmig, aber in kräftig ausgedrükten Tönen fortschreitet; ingleichem bey den Clauseln der Einschnitte, die Ripienstimmen kurze, dem Ausdruk gemäße Säze aus dem Ritornel, oder der Singestimme wiederholen, oder nachahmen; wenn es nur so geschieht, daß die Singestimme dadurch nicht verdunkelt wird. Dieses haben Graun und Hasse in ihren Arien gar ofte mit großem Vortheil beobachtet, und dadurch die wahre Einheit und Uebereinstimmung im Ganzen erhalten. Aber sehr ungereimt ist es bey solchen Stellen den Ripienstimmen, blos rauschende, nichtsbedeutende, oder gar dem Hauptausdruk zuwiederlaufende melodische Säze zu geben. Dadurch wird die Einheit der Empfindung aufgehoben, man höret alle Augenblike etwas anderes, und weiß am Ende des Stüks gar nicht, was man gehört hat. Dies ist der Fall darin man sich nur zu ofte befindet, wenn Tonsezer ohne Geschmak, die Kenntnis der harmonischen Behandlung für hinlänglich halten, eine gute Arie zu machen. Aus zusammengestoppelten Gedanken, deren jeder etwas anderes ausdrükt, und die ohne Ueberlegung bald in der Hauptstimme, bald in den Ripienstimmen erscheinen, kann kein Gesang entstehen, der die verständliche Sprach einer Leidenschaft schildere, sondern bloßes Geräusch.

Höchst ungereimt ist der izt ziemlich überhandnehmende elende Geschmak, den man vornehmlich in den neueren französischen Operetten antrift, da man eine Schönheit darin sucht, daß die Ripienstimmen recht viel zu arbeiten haben, und auch so wiedersinnig arbeiten, daß die Hauptstimme dabey, wie eine kahle Mittelstimme klingt. Durch ein solches verworrenes Geräusche suchen sich die Tonsezer zu helfen, denen die Natur die Gabe eines schönen Gesanges versagt hat. Man sollte denken, sie haben die Ripienstimmen zuerst gesezt, und hernach die Hauptstimme, als eine Ausfüllung hineingezwungen.

Auch zum Vortrag der Ripienstimmen, gehört viel Geschmak und Kenntnis der Harmonie und des Sazes überhaupt, und es ist gewiß, wie paradox es manchem vorkommen möchte, daß es leichter ist, ein guter Solospiehler, als ein guter Ripieniste zu seyn. Doch ist hiervon schon anderswo gesprochen worden. (*)

(*) S. Begleitung.

Ritornel.

(Musik.)

Vom italiänischen Ritornello, welches ursprünglich eine oder ein paar Perioden bedeutet, die von allen begleitenden Instrumenten gespiehlt, und währendem Pausiren der singenden Hauptstimme, wiederholt wurden. (*) Gegenwärtig verstehet man durch Ritornell den Theil eines Singestüks, eines Solo, und Concerts, womit insgemein das Stük mit allen Instrumenten anfängt, und die Hauptgedanken des ganzen Stükes kurz vorträgt, worauf hernach die Singe- oder Hauptinstrumentalstimme eintritt; am Ende, da die Hauptstimme ihren Gesang vollendet hat, wird das Ritornell wiederholt.

(*) Von Ritorno, Wiederkunft.

Wir haben schon anderswo angemerkt, daß man es mit großem Unrecht zur Regel gemacht hat, jeder Arie ein Ritornell vorzusezen. Zum Glük kommt diese ungereimte Gewohnheit nach und nach wieder ab. Graun hat es schon bisweilen weggelassen, und verständige Tonsezer, folgen ihm darin nach.

Römisch.

(Baukunst.)

Etwas, das der römischen Säulenordnung eigen ist. Nachdem die zeichnenden Künste in Rom die Liebhaberey der Großen geworden war, und eine Menge griechischer Künstler sich dahin begeben hatten, mag es einem griechischen Baumeister eingefallen seyn, aus Schmeicheley gegen die Römer die neue Säulenordnung einzuführen, die man izt die römische, oder zusammengesezte nennt; weil der Knauf der Säule aus dem jonischen und corinthischen zusammengesezt ist. Er hat die Höhe des corinthischen, und seine drey Reyhen Blätter; aber die Schneken oder Voluten sind von dem jonischen Knauf geborget. Wenn diese Ordnung aufgekommen sey, ist unbekannt. Die römischen Gebäude, wo sie angebracht ist, sind alle späther als Augustus und Tiberius. Doch scheinet es, daß Vitruvius schon davon gesprochen habe, wenn er am Ende seiner Beschreibung der corinthischen Säule sagt; man seze auch einen andern Knauf darauf, der dieselbe Höhe habe. (*) Wir haben diese Ordnung schon anderswo näher beschrieben. (**)

(*) Vitruv. L. IV c. 1.

(**) S. Ordnung; Säulenordnung.

Römische Schule.

(Zeichnende Künste.)

Die römische Schule ist nicht nur die älteste, sondern auch die wichtigste aller Schulen der zeichnenden Künste. Nicht, daß der römische Boden etwas vorzügliches zur Bildung des Genies und Geschmaks beytrage; denn die wahren Ursachen liegen am Tage. Rom besizt den größten Schaz der Antiken, hat schon ehe der helle Tag der erneuerten Künste wieder in vollem Licht angebrochen war, als die Hauptstadt der Christenheit, die größte Menge der Künstler, und die größten Ausmunterungen gehabt; also mußten unter der Menge der Künstler, die nur durch das Unglük der Zeiten schlecht, durch ihr Genie aber groß waren, nothwendig sich solche finden, die durch den hohen Werth der alten Kunstwerke gerührt, sich nach denselben bildeten. Freylich ist es zufällig, daß Raphael das größte Genie unter den Künstlern neuerer Zeiten, sich unter diesen befand. Er fühlte die ganze Vollkommenheit der alten Kunst, und sein unermüdetes Bestreben, sie zu erreichen, glükte ihm mehr, wie jedem andern, und seinen Nachfolgern mehr, als denen, die auf die Häupter anderer Schulen gefolget sind.

Die römische Schule thut sich, durch die Theile der Kunst, darin Rom die größten Meister hatte, hervor: durch das Große im Geschmak, und in dem Ausdruk, durch die erhöhete Gattung des Schönen, durch die Richtigkeit in der Zeichnung. In keinem andern Theile der Kunst hatte Rom Vorzüge. Man muß den Anfang der römischen Schule von Peter Perugino, der 1446 gebohren wurd, machen. Denn er steht gerade am Anbruche des Tages der Kunst, und war Raphaels Lehrmeister. Ciro Ferri und Carl Maratti, der erst 1713 gestorben ist, müssen als die lezten großen Meister dieser Schule angesehen werden.

Romanhaft.

(Redende Künste.)

Man nennt eigentlich dasjenige so, was in dem Inhalt, Ton oder Ausdruk den Charakter hat, der in den ehemaligen Romanen herrschend war, wie das Abentheuerliche, verstiegene in Handlungen, in Begebenheiten und in den Empfindungen. Das Natürliche ist ohngefehr gerade das Entgegengesezte des Romanhaften.

Da sich in unsern Zeiten der Charakter der Romane selbst dem natürlichen Charakter der wahren Geschichte immer mehr nähert, und unsre Schriftsteller es sich immer mehr zur Regel machen, ihren Geschmak nach den Alten zu bilden, die sich, wenigstens in den schönen Zeiten des Geschmaks, noch nicht ins Romanhafte verstiegen hatten; so ist auch zu erwarten, daß es sich allmählig unter uns gänzlich verliehren werde; es sey denn, daß man es zum Scherz in der poßirlichen Art beybehalte.

Romanze.

(Dichtkunst.)

Ursprünglich bedeutet das Wort eben das, was wir izt durch Roman verstehen. Es kommt von der Romanschen, oder verdorbenen lateinischen Sprach her, in welcher die provenzalischen Poeten zuerst geschrieben haben. Sie sind zwar nicht die Erfinder der Romanzen, die in Spanien, England und andern Ländern schon vor diesen Dichtern bekannt genug gewesen, nur diesen Namen der Sache haben sie veranlasset.

Gegenwärtig giebt man den Namen Romanze kleinen erzählenden Liedern, in dem höchst naiven und etwas altväterischen Ton der alten gereimten Romanzen.

manzen. Der Inhalt derselben ist eine Erzählung von leidenschaftlichen, tragischen, verliebten, oder auch blos belustigenden Inhalt. Weil die Romanze zum Singen gemacht ist, so ist die Versart lyrisch, aber höchst einfach, wie sie in jenen Zeiten durchgehends war, von einerley Sylbenmaaß und von kurzen Versen. Gedanken und Ausdruk müssen in der höchsten Einfalt und sehr naiv seyn, wobey man sich der gemeinesten, auch allenfalls etwas veralterten Ausdrüke und Wortfügungen bedienet, die auch den geringsten Menschen leicht faßlich sind.

Sollen die Romanzen Personen von Geschmak gefallen, so müssen sie so viel vorzügliches haben, daß mehr, als gemeiner Geschmak zu deren Verfertigung erfodert wird. Sie müssen uns in jene Zeiten versezen, wo die Menschen überaus wenig über das Gemeine gehende Begriffe hatten, wo sie bey großem Mangel wissenschaftlicher oder genau überlegter Kenntnisse, doch nicht unverständig oder barbarisch waren. Wo Aberglauben, Leichtgläubigkeit und Unwissenheit nichts anstößiges haben; weil sie dem übrigen, das zum Charakter der Zeiten und Sitten gehöret, in keinem Stük widersprechen; wo die Empfindungen den geraden einfältigen Weg der Natur gehen, das Urtheil aber über Gegenstände des strengen Nachdenkens, blos fremden Einsichten oder Vorurtheilen folget. Denn muß man auch die Sprach und den Ton solcher Zeiten annehmen; denken und sprechen, nicht, wie die albern und ungesitteten, sondern wie die verständigen und gesitteten Menschen damals gedacht und gesprochen haben.

Wenn dieses alles bey der Romanze getroffen ist, so kann sie großes Vergnügen machen, und bis zu Thränen rühren. Es geht uns alsdenn, wie noch izt, wenn wir uns unter einfältigen und nur in der Schule der Natur erzogenen, sonst nicht übel gearteten Menschen finden, an deren Vergnügen und Leid, wir ofte herzlichen Antheil nehmen.

Unsere Dichter haben sich angewöhnt der Romanze einen scherzhaften Ton zu geben und sie ironisch zu machen. Mich dünkt, daß dieses dem wahren Charakter der Romanze gerad entgegen sey. Eine scherzhafte Erzählung im lyrischen Ton, ist noch keine Romanze.

Ueber den Gesang der Romanze hat Rousseau alles gesagt, was man dem Tonsezer darüber sagen kann; daher ich nichts bessers thun kann, als ihn zu übersezen.

„Weil die Romanze in einer einfachen, rührenden Schreibart geschrieben, und von etwas altväterm Geschmak seyn muß; so muß auch der Gesang diesen Charakter haben; nichts von Zierrathen, nichts von Manieren, eine gefällige, natürliche, ländliche Melodie, die durch sich selbst, ohne die Kunst des Vortrages ihre Würkung thue. Der Gesang darf nicht hervorstechend seyn, wenn er nur naiv ist, die Worte nicht verdunkelt, sie sehr vernehmlich vorträgt und keinen großen Umfang der Stimm erfodert.

„Eine wolgesezte Romanze, rühret, da sie gar nichts vorzügliches hat das schnell reizt, nicht gleich; aber jede Strophe verstärkt den Eindruk der vorhergehenden; das Interesse nihmt unvermerkt zu, und bisweilen ist man bis zum Thränen gerühret, ohne sagen zu können, wo diese Kraft liegt. Es ist eine gewisse Erfahrung, daß jedes den Gesang begleitende Instrument diese Würkung schwächet.“ (*)

(*) Dict. de Musique Art. Romance.

Ob die hier angeführte Erfahrung so völlig gewiß sey, kann ich nicht sagen; aber ich habe Romanzen von einer Mandolin begleitet gehört, die bey mir volle Würkung thaten.

Rondeau.

(Poesie; Musik.)

In der Poesie ist das Rondeau ein Lied von Doppelstrophen, die so gesungen werden, daß nach der zweyten Hälfte, die erste wiederholt wird, so wie es in den meisten Opern Arien gewöhnlich ist. Wenn diese Wiederholung natürlich seyn soll, so muß nothwendig in der zweyten Hälfte der Strophe etwas seyn, das die Wiederholung der ersten natürlich macht. Dieses hat, wie Rousseau sehr richtig anmerkt, nur in folgenden Fällen statt.

„So oft eine im ersten Theil ausgedrukte Empfindung einen überlegten Gedanken veranlasset, der im zweyten Theil sie verstärkt und unterstüzt; wenn die Beschreibung eines Zustandes, die den ersten Theil ausmacht, eine im zweyten vorkommende Vergleichung aufkläret; wenn ein Gedanken im ersten Theil, in dem zweyten bewiesen, oder bestätiget wird; wenn endlich im ersten Theile ein Vorsaz geäußert wird, davon im zweyten der Grund angegeben ist; in allen diesen Fällen ist die Wiederho-

lung natürlich, und alsdenn kann das Rondeau ein sehr angenehmes kleines Gedicht seyn." (*)

(*) S. Dict. de Mus. Art. Rondeau.

Der Tonsezer, wählt nach dem Inhalt eine gerade, oder ungerade Taktart, von geschwinder oder langsamer Bewegung für den ersten Theil der Strophen. Für den zweyten Theil macht er, nach Beschaffenheit des Rondeau eine, oder mehrere Melodien in verschiedenen mit dem Tone des ersten Theils verwandten Tonarten. In beyden Theilen muß die Modulation so beschaffen seyn, daß der Schluß des ersten Theiles auf den Anfang jedes andern, und der Schluß jedes zweyten Theiles auf den Anfang des ersten immer passe.

Rührend.

(Schöne Künste.)

Eigentlich wird alles, was leidenschaftliche Empfindung erwekt, rührend genennt, und in diesem allgemeinen Sinne wird das Wort in dem folgenden Artikel genommen; hier aber halten wir uns bey der besondern Bedeutung desselben auf, nach welcher es blos von dem genommen wird, was sanft eindringende und stillere Leidenschaften, Zärtlichkeit, stille Traurigkeit, sanfte Freude u. d. gl. erweket. Denn in diesem Sinne wird es genommen, wenn man von Gedichten, von Auftritten, von Geschichten sagt, sie seyen rührend.

Diese Art des Leidenschaftlichen ist in den schönen Künsten von dem allgemeinesten und ausgedähntesten Gebrauche. Der Künstler, der blos zu gefallen sucht, erreicht seinen Endzwek am sichersten, durch einen rührenden Stoff; weil kein andrer so durchgehenden und allgemeinen Beyfall gewinnt. Jeder Stand, jedes Alter, und bald jeder Charakter der Menschen findet in zärtlichen und sanften Leidenschaften eine Wollust; und für einen Menschen, der vorzüglich das Große, das sehr Pathetische, liebt, findet man zwanzig, denen das Rührende mehr gefällt. Es ist nur wenigen Menschen gegeben an Wahrheit, Vollkommenheit, und Größe, Nahrung für den Geist, oder für das Herz zu finden; fast alle finden sie in dem Rührenden. Man wird in dem dramatischen Schauspiehl allezeit wahrnehmen, daß rührende Scenen alle Logen und alle Bänke in Bewegung sezen, da bey viel andern Scenen von großer Schönheit, ein Theil der Zuhörer ziemlich kalt und ruhig bleibt. Neben dem Vortheil des allgemeinesten Beyfalles, hat es noch den, daß es am leichtesten zu erreichen ist; in dem nicht selten auch mittelmäßige Künstler darin glüklich sind.

Wie aber die angenehmesten Speisen weder die gesundesten noch die nahrhaftesten sind, so ist auch das Rührende deswegen, weil es am meisten gefällt, nicht eben die schäzbareste Art des Stoffs zu Werken der schönen Kunst. Man kann überhaupt darauf anwenden, was wir im Artikel Mitleiden über den traurigen Stoff gesagt haben. Dem Menschen dessen Herz den sanftern Leidenschaften verschlossen ist, fehlet in der That sowol zum Genuß des Lebens, als zur nüzlichen Würksamkeit, etwas Wesentliches; er ist der süßesten Wollust beraubt; zu mancher wichtigen Pflicht, mangelt es ihm an Beweggrund, und bey mancher Gelegenheit versäumet er aus Mangel des Antriebes, Gutes zu thun. Aber der, den nichts angreift, als was sanft rühret, kann leicht in einen weichlichen Wollüstling, in einen schwachen zu jeder wichtigen That unfähigen Menschen ausarten. Diese Betrachtungen sind für den Künstler, der um die beste Anwendung seiner Talente besorgt ist, von Wichtigkeit. Vorzüglich sind sie den dramatischen Dichtern und Romanenschreibern zu empfehlen, weil ihre Werke sich am weitesten in das Publicum verbreiten. Es ist leichter die Menschen zu verzärteln, als ihnen überlegende Vernunft, Stärke des Geistes und Herzens, Standhaftigkeit und Größe einzuflößen. Darum ist es nicht gut, wenn der Geschmak am Rührenden so die Oberhand gewinnt, daß er beynahe ein ausschließendes Recht auf die Schaubühne und auf die Romane bekommt. Man thut wol, wenn man auch hierin die Alten zum Muster nihmt, bey denen das Rührende nie herrschend worden, und sich weder der Schaubühne, noch der lyrischen Poesie, noch, so viel wir davon wissen können, der Musik mit vorzüglichem Anspruch bemächtiget hat.

Das Rührende ist aber nicht von einerley Art; es kann sich bis zum hohen Pathetischen erheben, oder auch blos bey dem gemeinen zärtlichen stehen bleiben: in jenes mischet sich immer etwas von Bewundrung; dieses erhebet sich nicht über die Schranken der gemeinen Empfindung. Eine ungewöhnliche Großmuth, eine völlige Gelassenheit, oder Gedult bey schweerem Leiden, ein unverdientes Unglük, das Personen befällt, für die wir große Hochachtung haben; ein unerwartetes Glük das Traurigkeit in Freude, Elend in Glükseeligkeit verwandelt,

alle

alle dergleichen Fälle steigen ins hohe Rührende, und oft ins Erhabene. Hingegen bleiben die gewöhnlichere Fälle sanfter Freud und Traurigkeit, einer durch Hindernisse gekränkten, oder durch neue Hofnungen gereizten Zärtlichkeit, bey dem gemeinen Rührenden stehen.

Sophokles und Euripides sind reich an dem Rührenden der höhern Art, das sich zur tragischen Bühne sehr schiket, für die das gemeinere Rührende zu schwach ist. Es steht besser in der Comödie, und in Hirtenliedern, wiewol auch darin unser Geßner es ofte bis zum höhern Rührenden hebt. Auch schiket es sich ganz vorzüglich zur Elegie und zum Liede. Sappho ist bis zum Schmelzen rührend. Unter den Neuern sind Petrarcha und Racine vorzüglich als rührende Dichter bekannt; Shakespear aber übertrift in dem hohen Rührenden, und Klopstok in dem höchsten Grad des Zärtlichen, alle Dichter alter und neuer Zeit.

Rührende Rede.

(Beredsamkeit.)

Eine der drey Hauptgattungen der Rede in Absicht auf den Inhalt (*). Ihr Zwek geht auf Erwekung der Leidenschaften, die nach der Absicht des Redners entweder Entschließungen, oder Unternehmungen befördern, oder hintertreiben sollen. Die Leidenschaften sind die eigentlichen Triebfedern, wodurch diejenigen Handlungen vollbracht werden, dazu starke Anstrengung der Kräfte nöthig ist; nämlich wo die Handlung an sich sehr mühesam und voll Beschwerniß, wo sie mit Gefahr begleitet ist, oder wo ihr sonst in dem Gemüthe des handelnden Menschen starke Hindernisse im Wege stehen. Nicht nur die meisten und wichtigsten der öffentlichen Staatsunternehmungen sind in diesem Falle, sondern gar oft auch Privathandlungen von einiger Wichtigkeit.

(*) S. Rede.

Wenn also die Menschen zwar einsehen, was sie thun sollten, aber nicht stark genug sind ihren Einsichten gemäß zu handeln; so müssen die Leidenschaften zu Hülfe gerufen werden, um ihnen die Kräfte zu geben. Bisweilen aber sind diese Triebfedern auch schon nöthig, um nur den Entschluß zu wichtigen Handlungen zu fassen. Denn gar ofte sind die Einsichten der Vernunft dazu nicht hinlänglich, weil sie nicht mit Gefühl begleitet sind.

Die schönen Künste sind die eigentlichen Mittel Leidenschaften zu erweken, wo sie nicht aus der Lage, darin der Mensch sich befindet, schon von selbst entstehen. Unter den schönen Künsten aber braucht die Beredsamkeit die wenigsten Veranstaltungen dazu. Ueberall, wo es nöthig ist, kann der Redner auftreten, weil er das Instrument, wodurch er würken soll, schon mit sich führet. Also wird es ihm am leichtesten durch Erwekung heilsamer Leidenschaften den Menschen nüzlich zu werden. Dieses veranlasset die leidenschaftliche Rede, deren Beschaffenheit wir nun näher zu betrachten haben.

Es kommt also bey dieser Rede allemal darauf an, daß lebhafte Empfindungen für, oder gegen eine Sache in den Herzen der Zuhörer erwekt werden. Dieses kann, wie schon anderswo (*) gezeiget worden, auf zweyerley Weise geschehen. Entweder schildert der Redner den Gegenstand, aus dessen Betrachtung die Leidenschaft, die er zu erweken sucht, natürlicher Weise entsteht; oder er selbst äußert die Leidenschaft auf eine lebhafte Weise und entzündet dadurch die Herzen seiner Zuhörer. Wer uns in Furcht sezen will, muß uns entweder von einer nahen Gefahr so lebhaft überzeugen, daß wir sie nicht nur erkennen, sondern auch fühlen; weil das Gefühl der Gefahr die Furcht gewiß hervorbringt, oder er selbst muß die Furcht so lebhaft äußern, daß auch wir davon angesteket werden. Auf die erste Weise hat Demosthenes seine Mitbürger mit Furcht für den Philippus erfüllet, indem er auf das deutlichste und lebhafteste, die weit aussehenden Unternehmungen dieses gefährlichen Nachbars, geschildert, und die Gefahr, die der Freyheit den Untergang drohete, auf eine rührende Weise vorgestellt hat. Nach der andern Art verfahren durchgehends die so genannten ascetischen geistlichen Redner, die, anstatt erst den Verstand zu überzeugen, geradezu das Herz angreifen, und die Leidenschaft in den Gemüthern ihrer Zuhörer dadurch erweken, daß sie das, was sie selbst davon fühlen, auf eine sehr nachdrükliche und anstekende Weise äußern.

(*) S. Leidenschaft.

In dem erstern Fall hat die Rede zwar die Form der lehrenden Rede, weil sie unmittelbar auf den Verstand arbeitet. Sie ist aber nicht blos durch ihren Zwek, sondern auch durch die Art der Behandlung und des Tones von der eigentlich lehrenden Red unterschieden. Bey der lehrenden Rede ist der Zwek völlig erreicht, wenn der Zuhörer am Ende wol unterrichtet, oder völlig überzeuget ist. Hier aber ist der genaueste Unterricht und die gründlichste Ueber-

Ueberzeugung noch nicht hinlänglich; beydes muß mit Rührung verbunden werden, damit die fernere Absicht, nämlich die Erwekung der Leidenschaft, erreicht werde.

Der rührende Redner, der durch den Verstand ans Herz zu kommen sucht, hat mit dem lehrenden das gemein, daß er entweder einen Begriff entwikelt, oder ein Urtheil fällt, oder einen Schluß bestätiget (*), auch muß er, wie dieser, dabey nicht nach der strengen Methode des forschenden Philosophen, sondern nach einer sinnlichern Vernunftlehre verfahren. Er kann sich alles zueignen, was in dem angeführten Ort, hierüber ist gesagt worden. Ueber dieses aber hat er noch etwas nöthig, das der blos lehrende Redner nicht braucht, die unmittelbare Anwendung seiner Vorstellungen auf die Leidenschaft, die der Hauptzwek seiner Red ist. Er muß seinem lehrenden Vortrag die besondere Kraft zu geben wissen, die diese Leidenschaft hervorbringet; da der blos lehrende Redner schon zufrieden ist, wenn seine Lehre überhaupt würksam und sinnlich ist. Dadurch wird die Wahl seiner Gedanten, der Ausdruk derselben, der Ton und der Vortrag viel genauer bestimmt.

(*) S. Lehrende Rede.

Um den Unterschied der drey Arten des lehrenden Vortrages deutlicher zu machen, stelle man sich diesen besondern dreyfachen Fall vor, daß der Philosoph, der lehrende und der rührende Redner einerley Inhalt gewählt haben, als z. B. die Ungerechtigkeit einer gewissen Handlung darzuthun. Hier sucht der Philosoph auf das deutlichste zu zeigen, daß sie das Recht andrer Menschen verlezt, und begnüget sich seinen Zuhörer so weit gebracht zu haben, daß er die Ungerechtigkeit der Sach eingestehen muß, und daß ihm kein Zweifel mehr dabey übrig ist. Ob übrigens diese Wahrheit in dem Gemüth ein Gefühl zurüklasse, oder nicht, darum bekümmert sich der Philosoph, in so fern er sich genau in seinen Schranken hält, nicht. Die Absicht des Moralisten, der eigentlich der lehrende Redner ist, erstrekt sich weiter; denn er sucht dieser Wahrheit eine würksame Kraft zu geben, und sich seinen Zuhörer so einzuprägen, daß ein daurender Abscheu gegen eine Handlung dieser Art, in ihm erwekt werde. Der rührende Redner hat eine noch näher bestimmte Absicht; er will Scham oder Zorn erweken; die Leidenschaft soll aus dem Anschauen der ungerechten Handlung entstehen, und stark genug seyn, wenn es auch viel Anstrengung erfoderte, das Unrecht wieder gut zu machen, oder sich demselben kräftig zu wiedersezen. Da müssen also die Vorstellungen weit lebhafter seyn, als in dem vorhergehenden Falle.

Hiedurch ist überhaupt die Gattung des rührenden Unterrichts bestimmt. Die Mittel, welche der Redner dazu anwendet, können hier nicht ausführlich beschrieben, sondern nur überhaupt angezeiget werden. Das erste und vornehmste ist, daß er selbst seinen Gegenstand von der Seite, oder in dem Lichte gefaßt habe, wodurch die Leidenschaft in ihm lebhaft erwekt worden. Wenn er selbst von seinem Gegenstand so gerührt ist, wie er seine Zuhörer davon gerührt zu sehen wünschet, so wird es ihm leicht, ihn in der Nähe, mit dem Leben und in dem Lichte zu schildern, die zu der starken Rührung die er zur Absicht hat, nothwendig ist. Man siehet täglich, wie Freude, Furcht, Verlangen und andre Leidenschaften, selbst in dem Munde sonst unberedter Menschen alle Beschreibungen vergrößern; wie sie den Erzählungen ein Leben, und den Urtheilen das Gepräg der Unfehlbarkeit geben. Also ist der beste Rath den man dem Redner geben kann, dieser, daß er seine Materie so lang überdenke, sie so von allen Seiten, und in allen Verbindungen mit sittlichen oder politischen Angelegenheiten betrachte, bis er selbst den Gesichtspunkt gefunden hat, der ihn in die Leidenschaft sezt, die er erweken will. Diese wird denn seine Suada, die ihm Gedanken, Ausdruk und Ton, die er sonst vergeblich gesucht hätte, eingiebt.

Hiernächst ist nothwendig, daß er sich die Lage der Sachen nach den besondern Umständen in Rüksicht auf seine Zuhörer, auf deren Charakter und Interesse, so genau bestimmt, als ihm nur möglich ist, vorstelle. Denn dadurch erkennt er, was für eine besondere Wahl er unter den mancherley Vorstellungen, die sein Inhalt ihm darbiethet, für jede Gattung der Zuhörer, anzustellen habe.

Daß dem rührenden Redner zu der Wahl der Gedanken eine genaue Kenntnis des Menschen, aller Leidenschaften und der Tiefen des Herzens überhaupt nöthig sey, ist zu offenbar, als daß es einer besondern Ausführung bedürfe.

Ueberhaupt erhellet hier, daß die rührende Rede, wenn die Leidenschaft durch Entwiklung des Gegengenstandes soll erregt werden, einen Mann von grossen und seltenen Gaben erfodere. Verstand und Herz müssen bey ihm von vorzüglicher Größe, dabey aber

mit

mit ausgebreiteter Kenntnis der Menschen und Erfahrung in Geschäften verbunden seyn. Man trift deswegen viel angenehme, einschmeichelnde, gefällige Redner an, ehe man auf einen hinreißenden kommt. Die Wärme des Herzens muß bey einem solchen Redner nicht von dem Feuer der bloßen Einbildungskraft, sondern vornehmlich von der Stärke der Vernunft herkommen. Wahrheit und Recht (das im Grund auch nichts, als praktische Wahrheit ist) müssen eine so große Kraft auf ihn haben, daß er schon dadurch allein in leidenschaftliche Empfindung gesezt wird. Der kalte Philosoph, der alles auf das genaueste sieht, und der subtile Dialektiker, der die feinesten Schattirungen der Begriffe bemerkt, als ob er durch ein Vergrößerungsglaß sähe, schiken sich am wenigsten hiezu: man lernt von ihnen blos genau sehen, nicht empfinden. Der rührende Redner sieht zwar auch richtig, mit einem Blik entdeket er die wahre Beschaffenheit einer Sache ohne Zergliedern und ohne subtiles Forschen, und die Wahrheit giebt seiner Empfindung selbst einen Stoß.

Weniger gehöret zu der rührenden Rede, wo der Redner die Leidenschaft selbst, ohne Entwiklung des Gegenstandes, der sie hervorbringt, äußert. Wenn wir an einem Menschen alle Zeichen eines tiefen Schmerzens sehen, so nehmen wir Theil daran, wenn uns die Ursache seines Leidens auch unbekannt ist. Ist nun ein Redner von der Leidenschaft, die er in andern erweken will, ganz durchdrungen, und hat er eine lebhafte Einbildungskraft den Gegenstand derselben, ohne ihn genau zu schildern, auf verschiedene Seiten zu wenden, wodurch die Leidenschaft immer neue Nahrung bekommt; so braucht er eben nicht sehr methodisch zu verfahren, um das Feuer, das in ihm brennt, auch in andern anzuzünden. Man vergleiche, um diesen Unterschied zu fühlen die philippischen und catilinarischen Reden des Cicero, die meistens blos Aeußerungen der in dem Redner aufwallenden Leidenschaften sind, mit der, die er gegen die Austheilung der Aeker vor dem Volke gehalten, wo er rührend unterrichtet. Es gehöret unendlich mehr dazu eine Rede von dieser Art zu verfertigen, als zu einer der ersten Art.

Man hat Beyspiehle genug daß hizige Köpfe, ohne Verstand und Einsicht, politische und religiöse Schwärmer, durch leidenschaftliche Reden, darin man Verstand, oder Gründlichkeit vergeblich sucht, unglaublich viel ausgerichtet haben. Freylich kommt hier sehr viel auf die Umstände und auf den Charakter der Zuhörer an. Wo die Umstände selbst schon eine Gährung in den Gemüthern verursachet haben, wo die Einbildungskraft bereits erhizt ist, und wo man es mit einer Versammlung zu thun hat, die gewohnt ist sich mehr durch sinnliche Eindrüke als durch Vorstellungen der Vernunft leiten zu lassen, da braucht es eben nicht viel, in den Gemüthern das heftigste Feuer anzuzünden. Rührende Reden für solche Gelegenheiten sind nicht mehr als Werke der Kunst anzusehen. Nur da, wo man es mit Männern zu thun hat, die nicht so, wie der Pöbel leicht aufzubringen sind, erfodert auch diese Art wahre Beredsamkeit.

Sie hat aber nur da statt, wo die Gegenstände, die die Leidenschaft hervorbringen sollen, klar genug am Tage liegen, daß der Verstand nicht mehr nöthig hat, über die wahre Beschaffenheit der Sach unterrichtet zu werden, sondern nur die Empfindung stärker zu reizen ist. Da geht der Redner mit seinem Beyspiehl dem Zuhörer vor; er äußert auf mancherley Weise das, was er selbst fühlet; er sucht das, was in seinem Gemüthe vorgeht, auf die lebhafteste, rührendste Art an den Tag zu legen. Und hiebey thut nun der Vortrag selbst die größte Würkung. Der Redner muß in Stimm und Gebehrden das, was er empfindet, so lebhaft, als durch die Worte selbst ausdrüken. Alsdann wird er seinen Zwek nicht leicht verfehlen.

Rükkehr.

(Redende Künste.)

Wir wollen diesen Namen einem Kunstgrif geben, wodurch Redner oder Dichter die Zuhörer plözlich auf eine Reyhe vorhergegangener Vorstellungen zurükführen, um alle ihre Kräfte izt zu einer einzigen Würkung zu vereinigen. Um uns die Bestimmung dieses Begriffes zu erleichtern, wollen wir ohne weitere Erklärung Beyspiehle der Rükkehr geben. Das erste nehmen wir aus des Euripides Hekuba. Polymestor ein ehemaliger Freund dieser Königin, hat die schändlichste aller Thaten begangen, indem er den, ihm zur Sicherheit anvertrauten Sohn der Hekuba, aus der ärgsten Niederträchtigkeit umgebracht hat. Diese That erwekt die Rachgierd der Königin; aber izt ist sie eine Gefangene, nichts mehr, als eine Magd des Agamemnons,

des

des Zerstöhrers ihres ganzen Hauses und der glänzenden Glükseeligkeit, die sie kürzlich genossen hat. Einen solchen Mann hat Hekuba zur Ausübung ihrer Rache nöthig; sie überwindet sich, einem solchen Feind freundschaftlich zu begegnen. Dieses macht einen vollkommenen Contrast. Damit der Leser ihn in der Hize nicht unbemerkt lasse und damit diese beyde einander entgegenstehende Würkungen, der Haß des ehemaligen Freundes und das Zutrauen zu dem verwünschtesten Feind, mit einem Blik an dieselbe Ursache können geheftet werden, läßt der Dichter durch den Chor, dasjenige bewürken, was wir die Rükkehr nennen. „Wunderbar, sagt er, spielt das Schiksal mit den Menschen, höchst seltsam wird die Noth zum Gesez. Aus den ärgsten Feinden macht sie Freunde, und Feinde aus denen, die sich liebten.“ (*) Diese Reflexion bringt uns eine Reyhe vorhergegangener Vorstellungen auf einmal, und gerade zu der Zeit, wieder vor die Stirne, da sie zusammengenommen, die größte Würkung thun sollen.

(*) Euri Hecuba. vs. 864. f.

In eben diesem Trauerspiel ist eine sehr schöne Rükkehr ebenfalls durch ein Wort des Chors bewürkt. Nachdem viel sehr traurige Dinge nach und nach vorgestellt worden, sagt der Chor. Dies alles haben die schönen Augen der Helena gethan!

Die Wichtigkeit der Rükkehr fällt gleich in die Augen. Denn da sie viel Einzeles schnell vereiniget, so würket alles auf einmal, und eben dadurch werden Empfindungen, Leidenschaften und Bewundrung erwekt.



S.

Sarabande.
(Musik. Tanz.)

Ein kleines Tonstük zum Tanzen. Es ist von ungeradem Takt $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{2}$; fängt mit dem Niederschlag an, und hat zwey Theile, jeden gemeiniglich von acht Takten. Die Bewegung ist langsam, und der Vortrag muß wie in einem ausgeziehrten Adagio geschehen: übrigens verträgt es alle Gattungen von Noten. Es gehöret zum Charakter der Sarabande, daß die Modulation in Töne führe, die der Haupttonart etwas fremd sind; doch muß der Gesang natürlich bleiben. Deswegen erfodert dies Stük schon einen erfahrnen Tonsezer. Der Ausdruk muß Würde haben, und alles kleine, niedliche muß dabey vermieden werden.

Der Tanz, der spanischen Ursprunges scheinet, ist ernsthafter, als die Menuet; kann also zu den ernsthaften Charakteren, die mit großer Würde, oder mit Majestät verbunden sind, gebraucht werden.

Satire.
(Redende Künste.)

Da die Neuern den Namen der Sache, wovon hier die Rede seyn soll, den Römern abgeborget, seine Bedeutung aber so weit ausgedähnet haben, daß sie etwas unbestimmtes bekommen hat; so werden wir am besten thun, wenn wir erst auf die alte Bedeutung zurüke gehen, und hernach aus derselben den Begriff festsezen, den wir gegenwärtig durch diesen Namen ausdrüken. Ohne auf die zweifelhafte Etymologie zurüke zu gehen, begnügen wir uns anzumerken, daß die Römer gewissen Gedichten, darin die Thorheiten und Laster einzeler Personen und ganzer Stände scharf, beißend oder spöttisch durchgezogen, und mit einiger Ausführlichkeit in ihr häßliches Licht gesezt worden, den Namen der Satiren gegeben. Die Satiren des Horaz, Juvenalis und Persius sind jederman bekannt, und können hier als Beyspiehle der römischen Satire angeführt werden. Die Römer geben sich für die Erfinder dieser Art des Gedichtes aus. (†) Da aber die Namen Satyra, Satura oder Satira weit älter sind, als Lucilius, so erhellet daraus, daß Horaz nur von der Form der Satire spricht, die er und seine beyden Nachfolger beybehalten haben. Auch Ennius, Pacuvius, Varro und andre haben Gedichte geschrieben, die den Namen Satiræ trugen, aber von einer andern Art waren. Der ausdrüklichen Zeugnisse, die wir so eben angeführt haben, ungeachtet, halten einige Neuere, die Satire für griechischen Ursprungs. Wem mit einer ausführlichen Untersuchung hierüber gedient seyn mag, den verweisen wir auf Drydens Abhandlung von dem Ursprung und Fortgang der Satire. (††)

Wir wollen die critische Untersuchung dieser Sache den Gelehrten überlassen, und hier nur einige Beobachtungen beybringen, die uns auf Entdekung der eigentlichen Quelle, aus der dieses Gedicht entspringet, führen werden.

Ich habe bereits anderswo (*) erinnert, es sey bey gewissen Festen und Feyerlichkeiten der Griechen und Römer eine alte Gewohnheit gewesen, die Zuschauer mit allerhand Schimpf- und Spottreden zu belustigen. Die Sache selbst scheinet mir etwas so merkwürdiges zu haben, daß sie ein gründliches Nachforschen ihres Ursprunges wol werth wäre. Meine Kenntnis reicht dazu nicht hin; indessen will ich das Wenige, was ich hierüber zu sagen im Stande bin, anführen. Lucian sagt ausdrüklich, daß die Schimpfreden einen Theil der Feyerlichkeiten der Bacchusfeste ausgemacht haben. Es scheinet aber, daß dergleichen bey mehrern Festen vorgekommen seyen. Hero-

(*) S. Aristophanes; Comödie.

(†) Horaz sagt vom Lucilius, — fuerit limatior quam rudis et Græcis intacti carminis auctor, und bezeichnet vermuthlich den Ennius dadurch. Quintilian sagt: Satira quidem tota nostra est. Inst. L. X. c. I. und Diomedes schreibet davon: Satira est carmen apud Romanos, non quidem apud Græcos, maledicum et ad carpenda hominum vitia, archææ Comoœdiæ caractere compositum; quale scripserunt Lucilius et Horatius et Persius. Sed olim carmen quod ex variis poematibus constabat Satira dicebatur, quale scripserunt Pacuvius et Ennius. Diom. L. III.

(††) Sie ist in der Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und freyen Künste die in Berlin bey Nicolai herausgekommen ist, in dem V Theile, deutsch zu finden.

Herodot erzählt, daß bey den Epidauriern an einem gewissen Opferfest der Chor keine Mannspersonen, sondern blos Frauen mit Schimpfwörtern habe anfallen dürfen. (*) Hier sehen wir also, daß gewisse Personen, nämlich der Chor, zu erwähnten Schimpf- und Spottreden bestellt gewesen. Es scheinet, daß diesem Chor an gewissen Festen besonders aufgetragen gewesen, das Volk auf mancherley Art zu belustigen. Dieses hat allem Ansehen nach den Ursprung der Comödie veranlasset. Denn wir sehen nicht nur daß die ältern Comödien des Aristophanes Beschimpfungen bekannter Personen zum Grunde haben; sondern wir finden auch noch in dem Curculio des Plautus die Spuhr der ursprünglichen Art der Comödie darin, daß zwischen dem dritten und vierten Aufzug der Choragus hervortritt, und den Zuhörern viel schimpfliches vorrükt.

(*) Herod. L. V.

Es ist schweer zu sagen, auf was für eine politische, oder psychologische Veranlassung eine solche Gewohnheit aufgekommen ist; aber wir treffen etwas ähnliches auch bey andern Völkern an. Die saturninischen Verse der alten Römer, und was Horaz fescenniam licentiam nennt; da ebenfalls bey religiösen Freudenfesten schimpfliche Verse gesungen, oder nur hergesagt wurden; die Schimpflieder der Soldaten auf ihrem Heerführer, die zu der Feyer des Triumphs gehörten, verrathen eine ähnliche Gewohnheit. Hieher rechnen wir auch die Fastnachtslustbarkeiten der mittlern Zeiten, denn wir treffen dabey Possenreißer an, die jeden, der ihnen in Weg kommt, durch Worte und selbst durch Thaten beschimpften; wovon ich selbst in meiner Kindheit noch Ueberbleibsel gesehen habe. Ich vermuthe so gar, daß dabey etwas gewesen, das mit dem Wagen des Thespis große Aehnlichkeit gehabt. Ein aus jenen Zeiten übrig gebliebenes Wort, das izt allmählig auch unbekannt wird, führt mich auf diese Vermuthung. In meiner Kindheit nannte man in meinem Vaterland ein lustiges Muthwillentreiben bey Zusammenkünften junger Leuthe, eine Guggelfuhre, das ist nach der Etymologie des Worts, zum Possenreissen gedungene Narren, die auf einer Karre herumgeführt werden. Bey öffentlichen Kriegesübungen und auch bey andern Feyerlichkeiten ist bis izt an einigen Orten die sehr alte Gewohnheit geblieben, daß ein bestellter Possenreisser mit einer Guggel oder Narrenkappe auf dem Kopf und einer Harlekins Pritsche in der Hand, den Zug begleitet, und die Zuschauer beschimpft, ohne, daß es ihm übel genommen wird. Und allem Ansehen nach hat dieser bey Festen bestellte Narr den Harletin und Hannswurst der Comödien veranlasset.

Ich glaube daß diese Beobachtungen uns einiges Licht über den Ursprung aller Arten der alten Satire geben. Ein noch völlig rohes, dabey etwas lebhaftes und lustiges Volk, weiß sich bey Freudenfesten kein besseres Vergnügen zu machen, als daß die Wizigsten der Gesellschaft einander durch Anzüglichkeiten zu einem lustigen Streit auffodern, einander verspotten, und dadurch die ganze Gesellschaft belustigen; die denn dafür sorget, daß kein ernstlicher Streit daraus werde. (†) Diese, ganz rohen Menschen gewöhnliche Lustbarkeit herrscht noch bis auf diesen Tag überall, wo das noch rohe Volk Lebhaftigkeit und Muth genug sich lustig zu machen, behalten hat.

Dieses wär also die erste roheste Gestalt der Satire, deren Einführung sich weder die Griechen, noch die Römer zueignen können; allem Ansehen nach ist sie allen Völkern des Erdbodens, die nicht zu phlegmatisch sind, gemein. So wie sich nun bey einem Volke, die allmählige Verfeinerung der Sitten einfindet, so wird sie auf die Satire, wie auf alles übrige, was zu den Sitten und Gebräuchen gehöret, auch ihren Einflus haben. Alsdenn entstehen aus dieser ursprünglichen Satire Comödien, oder andre satirische Schauspiehle (*), oder solche satirische Gedichte dergleichen Pacuvius und Ennius gemacht, oder die Varronische, oder endlich die Horazische Satire, oder andre Arten.

(*) S. Den folgenden Ar tikel.

Man ist gegenwärtig gewohnt alles satirisch zu nennen, was auf Verspottung gewisser Personen, oder gewisser Handlungen, Sitten und Meinungen abziehlet.

Man kann also überhaupt sagen, die Satire, in so fern sie als ein Werk des Geschmaks betrachtet wird, sey ein Werk, darin Thorheiten, Laster, Vorurtheile, Mißbräuche und andre der Gesellschaft, darin wir leben, nachtheilige, in einer verkehrten Art zu denken oder zu empfinden gegründete Dinge, auf eine

(†) Sollte nicht die Anmerkung auch hieher gehören, daß das deutsche Wort Schimpf, durch dergleichen Lustbarkeit auch die Bedeutung des Wortes Spaß angenommen hat? Man sagt: im Schimpf und Ernst.

eine ernsthafte, oder spöttische Weise, aber mit belustigendem Wiz und Laune gerüget, und den Menschen zu ihrer Beschämung und in der Absicht sie zu bessern, vorgehalten werden. Wir schließen von der Satire aus die schimpflichen oder spöttischen Anfälle auf einzele Personen, oder Stände die blos von persönlicher Feindschaft herrühren, und Privatrache zum Grund haben. Wir sehen auch nicht, daß die so genannten Silli der Griechen, die eigentliche Schmäh- und Rachgedichte waren, die beißenden Jamben des Archilochus, (*) die Oden des Horaz, darin er eine Canidia, oder andre Personen feindseelig anfällt, oder endlich die spöttischen Sinngedichte, wodurch Martial sich an manchem Feind rächet, unter die Satiren wären gezählt worden.

(*) S. Archilochus.

Auch ist hier überhaupt zu erinnern, daß die Satire nicht, wie die meisten andern Werke redender Künste, ihre eigene Form habe. Sie zeiget sich in Gestalt eines Gesprächs, eines Briefes, einer Erzählung, einer Geschicht, einer Epopöe, eines Drama, und so gar eines Liedes. Molieres Tartüffe, des Cervantes Don Quixote, Swifts Mährchen von der Tonne u. s. w. sind wahre Satiren. Indessen hat der Gebrauch es eingeführt, daß man den Tartüffe eine Comödie, den Don Quixotte einen Roman und andre Satiren nach ihrer Form und nicht nach ihrem Inhalte nennt. Izt eignet man durchgehends den Namen Satire kleinern satirischen Stüken zu, die ihrer Form nach zu keiner der gewöhnlichen claßischen Art der Werke des Geschmaks gehören.

Aber es ist Zeit, daß wir diese Nebenbetrachtungen abbrechen, und den Charakter der Satire näher zu entwikeln suchen.

Hier merken wir zufoderst an, daß ihr Stoff eine herrschende Abweichung von Vernunft, Geschmak, Tugend, von guter Lebensart, oder endlich von anständigen Sitten sey, die zugleich Wichtigkeit genug habe, um öffentlich gerüget zu werden, damit die Menschen dafür verwahret, oder, die, welche davon angestekt sind, davon abgebracht werden. Wir fodern, daß diese Abweichungen herrschend seyen; dann ein einziges, oder selten wieder kommendes Versehen gegen Vernunft, Geschmak, Sitten u. s. f. wird keinen vernünftigen Menschen veranlassen, eine Satire dagegen zu schreiben. Aber eingewurzeltes Uebel, oder ein solches, das überhand zu nehmen drohet, ist dieser Bemühung schon werth. Wir würden auch unsern Beyfall nicht gern solchen Satiren geben, die Thorheiten, oder Laster einzeler Menschen, deren Würkung keinen merklichen Einfluß auf die Gesellschaft hat, zum Gegenstand nähmen. Sie dienen zwar zur Belustigung und können unter Werken, die blos Scherz und Ergözung zum Zwek haben, und die wizige Köpfe, wie Horaz sagt, in voller Muße zum Spiehl vornehmen (*), mit gehen. Hiezu aber rechnen wir die nicht, die unter einer gewissen Gattung Menschen allgemein gewordene Thorheiten, an einzeln Menschen durchziehen, von welcher Art Horazens Schwäzer ist (**). Denn da geht die Satire auf die ganze Gattung, und bekommt dadurch ihre Wichtigkeit. Auch würden wir unter die unbeträchtlichen Satiren, die rechnen, deren Inhalt außer der Sphäre der Leser, für welche man arbeitet, liegt, als Thorheiten des ganz niedrigen Pöbels, der nicht liest; oder wenn izt jemand nach Lucianischer Art, auf die griechische Götterlehre Satiren schreiben wollte. Diese und die vorhergehende Art mag man immer Satiren nennen: wir zählen sie in die Classe der bloß scherzhaften Werke, deren einziger Zwek ist, zu belustigen.

(*) Cantamus vacui. Od. I. 6. Vacui sub umbra lusimus. Od. I. 32.

(**) Sat. L. I. 9.

Der Endzwek der Satire ist dem Uebel, das sie zum Inhalt gewählt hat, zu steuren, es zu verbannen, oder wenigstens sich dem weitern Einreissen desselben zu wiedersezen, und die Menschen davon abzuschreken. Denn Privathaß, oder Groll macht die Satire einigermaaßen zum Pasquill. Vielleicht möchte der Fall hievon auszunehmen seyn, da man aus patriotischer Feindschaft gegen große Bösewichte, kein anderes Mittel hat, das Publicum an ihnen zu rächen, als sie der allgemeinen Verachtung oder dem Spott Preis zu geben (*). Aber wir sprechen hier überhaupt und nicht von ganz einzelen Fällen.

(*) S. Lächerlich, am Ende des Artikels.

Wegen dieses Endzweks gehöret also die Satire unter die wichtigsten Werke des Geschmaks, und man würde ihr sehr unrecht thun, sie blos in die Classe der scherzhaften und belustigenden Werke zustellen, denen sie unendlich vorzuziehen ist. Die wahre und wolausgeführte Satire ist ein höchstschäzbares Werk. Jede im Verstand, Geschmak oder dem sittlichen Gefühl herrschende Unordnung, die sich unter einem Volke, oder unter ganzen Ständen ausbreitet, ist ein wichtiges Uebel, ofte viel wichtiger, als eine blos vorübergehende Noth, wodurch die Menschen nur eine Zeitlang ihrer Bedürfnisse halber in Kummer und Leiden versezt werden. Wie wichtig man sich auch immer gewisse, auf das äus-

serliche Wolseyn eines Volkes abzielende Anstalten vorstellt; so werden wir bey genauerm Nachdenken über menschliche Angelegenheiten allemal finden, daß innere Zerrüttungen, sie herrschen in dem Verstand oder in dem Willen, sehr fürchterliche Uebel sind, die so bald sie eine gewisse Größe und Ausbreitung gewonnen haben, ein ganzes Volk unwiederbringlich ins Verderben stürzen. Gar ofte hat das, was man blos für lächerlich hält, die schweeresten Folgen für ein ganzes Volk gehabt. Diese Wahrheit wird keinem nachdenkenden Beobachter der Menschen, bey der Geschichte verschiedener Völker unbemerkt geblieben seyn. Wer demnach ein Volk, oder nur einen Stand in der bürgerlichen Gesellschaft, von einer Thorheit, oder irgend einer andern verderblichen Abweichung von dem geraden Weg der Natur und Vernunft, zurüke bringen kann, hat ihm eine sehr wichtige Wolthat erzeiget. Aber von der Würkung der Satire wird hernach gesprochen werden, wenn wir ihre Art und ihren Charakter näher werden betrachtet haben.

Der Satirenschreiber hat mit dem moralischen Philosophen das gemein, daß er wie dieser, eingerissene, oder einreissende Schäden des sittlichen Menschen zu heilen sucht; aber in den Mitteln sind sie verschieden. Dieser nihmt den ernsthaften lehrenden, vermahnenden, warnenden Ton an, stellt das Uebel bisweilen nach seinem Ursprung, bisweilen in seiner allgemeinen Beschaffenheit, oft in seinen schädlichen Folgen, aber allezeit unmittelbar in dem Ton des Lehrers, vor. Ganz anders verfährt gemeiniglich der Satiriste. Ihn selbst hat sein Stoff entweder in verdrießliche, oder in spottende, oder blos lustig scheinende Laune gesezt, und diese theilet er seinem Leser mit. Das Uebel, welches er angreift, kommt ihm in gewisser Gestalt und Farbe vor, die jene Laune veranlassen; also schimpft, oder spottet, oder lacht er, und beschreibet seinen Gegenstand nach dem was darin für seine Laune am meisten auffallend ist. Er verfährt dabey, wie jeder Künstler, sinnlich, nihmt statt allgemeiner Vorstellungen besondere; es ist nicht seine Art die Thorheit, oder das Laster zu entwikeln, sondern er schildert den Thoren und Lasterhaften nach der Absicht, in welcher er die wiedrigste, oder seltsameste, oder lächerlichste Gestalt bekommt. Der Satiriker macht sich auch nicht zum Gesez, sich sehr genau an die Richtigkeit der Zeichnung zu binden, sondern übertreibet auch wol die Sach ein wenig, und giebt ofte eine seiner Laune gemäße Carrikatur, statt der genauen Zeichnung. Dadurch sucht er durch die Laune, in die er seinen Leser versezet, ihn über die Ausschweifung die er schildert, verdrießlich zu machen, oder ihn zu Verspottung und Belachung derselben zu bringen. So unterscheiden sich der Satiriker und der Moralist, bey einerley rühmlicher Absicht, durch die Art der Ausführung.

Freylich sind sie nicht durchaus, in jeder Aeußerung einzeler Gedanken von einander so verschieden, daß sie gar nie, einer des andern Bahne beträten. Der Satirenschreiber wird bisweilen in einzelen Stellen ein Moraliste, und dieser geräth bisweilen in das Fach der Satire. So wenig aber dieser, wenn er auch etwas unwillig wird, sich feindseelig zeiget, so wenig nihmt jener den Ton eines väterlichen Lehrers an; auch da wo er den Thoren belehret, thut er es als ein Zuchtmeister. Die Satire fährt nicht nothwendig in einem Ton durchaus fort; Unwillen, Spott und Lachen wechseln bisweilen darinn mit einander ab; doch scheinet es, daß der lachende und spottende Ton ihr vorzüglich eigen sey. Der schiklichste Wahlspruch des Satiristen ist: Ridendo dicere verum. Nur dieses bleibt immer herrschend, daß die Angriffe auf Unverstand Thorheit und Laster würklich feindseelig seyen, und daß diese in ihrer wiedrigen, oder lächerlichen oder schimpflichen Gestallt dargestellt werden. Der Satiriker verfährt wie ein Feind, der seinem Wiedersacher den Tod geschwohren hat, und es so genau nicht nihmt, ob er ihm durch einen geraden Angrif, oder durch Fechterstreiche beykomme.

Dieses mag hier hinlänglich seyn, den Charakter der Satire überhaupt zu bestimmen.

Diese Gattung erfodert sowol einen starken Denker, als einen Mann von warmen Gefühle. Grosser Verstand und Scharfsinn helfen ihm jede Abweichung von der Natur genau zu bemerken, und richtig zu beurtheilen; sie heben ihn in die Höhe, von der er die Menschen übersehen, und auf ihren Wegen genau beobachten kann. Sein scharfes Aug entdeket die Folgen der Abweichungen, und ihre Wichtigkeit; er siehet das noch nicht vorhandene Verderben, und wiedersezet sich ihm noch zu rechter Zeit. Seine höhern Einsichten sezen ihn im Stande seinen Mitbürgern die Gefahr die ihnen droht, und das Uebel, das schon an ihrer Wolfarth wie ein Wurm im Verborgenen naget, deutlich vor Augen zu legen; er

er weiß es gerade in das Licht zu sezen, in welchem es den größten Abscheu, oder den stärksten Unwillen, oder die gewisseste Verachtung, oder Spott und Gelächter erwekt.

Die Wärme des Herzens ist seine Muse, die ihn zu dem nüzlichen Kampf ermuntert, und ihn in die Laune sezet, die dem Thoren so schweer wird. Da er Wahrheit, Geschmak und gute Sitten über alles liebet, so wird ihm auch keine Mühe zu schweer, ihre Rechte gegen jeden Angriff zu vertheidigen.

Diese Eigenschaften aber hat er auch mit andern großen Künstlern und Lehrern der Menschen gemein. Ihm besonders eigen aber ist die Gabe der satirischen Laune. Wenn er wie Heraklitus, über die Thorheiten und Verblendung des Menschen zu weinen, oder auch wie Demokritus nur für sich darüber zu lachen geneigt wäre, so würde er nicht als ein Zuchtmeister öffentlich auftreten. Dazu wird nothwendig eine etwas scharfe Galle, oder die Lust laut aufzulachen, erfodert. Der Satiriker muß etwas hizigen Temperaments seyn, daß er sich von der verdrießlichen oder lächerigen Laune übernehmen, oder dahinreissen läßt; er muß nicht traurig, sondern bös werden, wo er schweere Vergehungen sieht; er muß von dem Narren nicht zu einer trokenen Verachtung, sondern zum Spott gereizt werden; und das Lächerliche muß nicht blos seinem Verstand ungereimt vorkommen, sondern sich seiner Einbildungskraft in einer wahrhaftig comischen Gestalt darstellen, darüber er sich nicht still ergözt, sondern laut lustig macht.

Ist er von solcher Gemüthsart, so wird es ihm zur Lust an der Satire gewiß nicht fehlen, und denn wird ihm auch, wenn er sonst die dem Dichter überhaupt nöthigen Gaben, einer lebhaften Schilderung sichtbarer und unsichtbarer Dinge hat, die glükliche Ausführung nicht mislingen. Nur ist ihm vorzüglich der feine Wiz nöthig, geistreiche Aehnlichkeiten zu finden, und das was die Thorheit, dadurch, daß sie gewöhnlich ist, von ihrem Lächerlichen verliehret, recht auffallend zu machen, indem es durch völlig ähnliche, aber sehr lächerliche Gegenstände herausgebracht wird.

Bedenket man, daß der wahre Zwek der Satire bey dem Dichter ein warmes Interesse für Wahrheit, Geschmak und Tugend voraussezet, und auf der andern Seite, daß Lust zum Spott etwas von Verachtung der Menschen und lachende Laune gemeiniglich mit etwas Leichtsinn verbunden sind; so wird man leicht begreifen, daß ein wahrer Satirendichter etwas seltenes seyn müsse. Einige gerathen in würkliche Boßheit, wie Aristophanes und Swifft, andere gerathen in Possen, wie Scarron, und suchen blos uns lustig zu machen. Man wird sich deswegen nicht verwundern, daß unter der Menge guter Dichter nur wenige zur Satire aufgelegt sind.

Aber es ist nun Zeit, daß wir den Nuzen dieser Art näher erwägen. Ich getraue mir nicht zu behaupten, daß Bösewichte, Narren und Thoren von allerley Art, gegen die die Satire eigentlich gerichtet ist, sich dadurch bessern lassen, wiewol auch nicht zu läugnen ist, daß mancher von ihnen wenigstens schüchtern gemacht, und in einigen Schranken gehalten werden könne. Die Hauptsache kommt auf die Würkung an, welche man auf den gesunden Theil der Leser machen kann. Ich habe bereits an einem andern Orte, wo ich nicht irre, hinlänglich gezeiget, was für gute Würkung die lachende und spottende Satire haben.(*) Von der ernsthaftern züchtigenden Satire, kann man mit Grunde dieselbe Würkung erwarten. Selbst der Böswicht kann nicht leiden, daß er vor den Augen der Welt gepeitscht werde, und mich dünkt, daß nichts schreklicheres seyn könne, als öffentliche Schande: sie muß, sowol für den, der sie leidet, als für den, den sie warnet, wenn er nicht völlig aller Empfindung der Ehre beraubet ist, von sehr starker Würkung seyn. Würde man also zu viel sagen, wenn man den wahren Satiriker, der dem Endzwek der Satire Genüge leistet, für ein Geschenk des Himmels ausgäbe, womit einer ganzen Nation höchstwichtige Dienste geleistet werden? Ich sehe sie als Wächter an, die ihre Mitbürger für jeder sittlichen Gefahr auf das Nachdrüklichste warnen, und als öffentliche Streiter die sich jedem eingerissenen Uebel auf die würksameste Weise wiedersezen. Sie vermögen mehr, als äußerliche Gewalt, die nur den Ausbruch des Uebels auf eine Zeitlang hemmet, aber die Wurzel desselben nicht abschneidet. Es wäre wol möglich Erfahrungen darüber anzuführen; aber dieses ist für uns zu weitläuftig.

(*) S. Lächerlich S. 647. f.

Ich getraue mir deswegen zu behaupten, daß die Satire wol eine besondere Aufmerksamkeit von Seite der gesezgebenden Macht, in jedem Staat verdiente. So wie die Selbstrache, in Fällen, wo die Geseze Genugthuung verschaffen, und das Pasquill, das in Privatfeindschaft gegründet ist, noth-

wendig in jedem ordentlichen Staat verbothen sind, so sollte auf der andern Seite der redliche Satirist, von den Gesezen geschüzt werden.

Freylich würden ihr Schranken zu sezen seyn die ihrem Mißbrauch zuvorkämen. Gemeine Schwachheiten, Vergehungen und Beleidigungen, die aus Uebereilung geschehen, alles vorübergehende Schlummern das keine wichtige Folgen hat, verdienet Nachsicht und freundschaftliche Erinnerung; und alles Böse, das durch Zuflucht zu den Gesezen kann gehemmt werden, ist von der Satire ausgeschlossen. Die persönliche Satire würde große Einschränkung erfodern. Niemand, als der aus Boßheit öffentlich sündiget, oder dessen Vergehungen seines Ansehens halber von schädlichen Folgen sind, sollte in Satiren genennt, oder offenbar bezeichnet werden (†).

Allein wir können uns hier nicht in den ausführlichen Vorschlag zu einer Gesezgebung für die Satire einlassen. Ich wollte nur erinnern, daß sie nüzlich wäre, zugleich aber, daß sie große Vorsichtigkeit erfoderte. Auch möchte es nicht ganz ohne Nuzen seyn, denen die sich unter uns öffentlich als Richter und Beurtheiler dessen, was im Reich der Wissenschaften und des Geschmaks vorgeht, einige Grundmaximen in Absicht auf die satirischen Züchtigungen, die sie bisweilen vornehmen, zur Ueberlegung anheimzustellen. Doch es scheinet, daß man den Mißbrauch eingesehen habe. Es ist an unsern guten periodischen Schriften, worin die neuesten Schriftsteller mit republicanischer Freyheit beurtheilt werden, über diesen Punkt wenig mehr zu erinnern, nachdem die scharfsinnigern Kunstrichter von den ehemaligen Aristophanischen Muthwillen, auf eine bescheidene Beurtheilung zurüke gekommen sind. Einzele hizige Köpfe, die sich dadurch ein Ansehen zu geben glauben, daß sie mit Muthwillen schimpfen und spotten, wo sie höchstens ihre Meinung mit Bescheidenheit und einiger Furchtsamkeit sagen sollten, muß man ihrem Sinn überlassen, bis sie von selbst verständiger werden.

Wenn man sagt, daß die Satire bey den Römern aufgekommen sey, so muß man es nur von der besondern Art verstehen, welche die Satire in einem kleinen Gedicht, das eine moralische, bald lehrende, bald strafende Rede über die Sitten der Menschen in Versen ist, behandelt. Denn Aristophanes war unstreitig ein Satiriker. Die sehr verdorbenen Sitten der Römer unter den Cäsaren haben drey fürtrefliche Dichter in dieser Gattung hervorgebracht. Horaz ist mehr zum Lachen über Thorheiten als zu ernsthaftern Angriffen der verderblichen Laster geneigt; Juvenalis ist strenger, zieht schärfer auf die verderbliche Unsittlichkeit seiner Zeit los, und weiß sowol Unwillen, als Spott und Lachen zu erweken. Persius fällt schon etwas ins Weinerliche, straft und lehret mit stoischem Ernst.

Ich habe nicht Lust diesen Artikel mit Anführung und Beurtheilung aller satirischer Dichter der neuern Zeiten zu verlängern. Wer sie nicht kennet, mag den sechsten Theil der Briefe zur Bildung des Geschmaks an einen jungen Herrn von Stande, darüber nachlesen. Wir sind in diesem Stük etwas hinter den andern gelehrten europäischen Nationen zurüke. Von unsern Dichtern sind Caniz und Haller die einzigen, die sich in der römischen Satire hervorgethan haben. Liscov, Rost und Rabner, vornehmlich der erste, haben wahre satirische Talente gezeiget. Aber sie haben sich meistentheils an Thorheiten von niedriger Gattung gehalten. Wäre Liscov dreyßig Jahre späther aufgetreten, so würd er, allem Ansehen nach, dem guten Geschmak durch seine Satire weit wichtigere Dienste geleistet haben. Vielleicht erweket ein guter Genius auch unter uns bald einige satirische Köpfe, die der Nation ihre wich-

(†) Es kommt bey der Personalsatire sehr viel auf den Charakter der Nation an, und hier verdienet angemerkt zu werden, daß bey den Griechen und Römern persönliche Anzüglichkeiten ungerochen dahingiengen, die gegenwärtig in den meisten Europäischen Ländern tödtliche Feindschaft verursachen würden. Es möchte der Mühe wol werth seyn, den Gründen eines so merklichen Unterschieds zwischen jenen alten und den heutigen Sitten nachzuspühren. Verräth die gar zu große Empfindlichkeit für jeden Tadel nicht etwas Kleines in der Gemüthsart? Mir kommt es so vor, denn es scheinet, daß ein gesezter Mann um so viel weniger den Tadel empfinde, je mehr er sich selbst fühlet, und je mehr Freyheit er sich selbst nihmt, nach seiner eigenen Art zu handeln, ohne sich daran zu kehren, wie andre verfahren. Die allzugroße Empfindlichkeit scheinet etwas kleinstädtisches zu haben; und die Erfahrung lehret, daß in kleinen Orten, wo die Gemüths- und Lebensart der Menschen eng eingeschränkt ist, heftige Feindschaften über Kleinigkeiten entstehen, die unter Personen, die einen größern Kreis übersehen, kaum scheele Minen würden veranlasset haben.

wichtigere Thorheiten, Vorurtheile und unsittliche Arten zu handeln auf eine kräftig beschämende Weise vorhalten werden. An einzelen Spuhren, daß in Deutschland Köpfe die der Sache gewachsen wären, bereits vorhanden sind, fehlet es nicht.

Satyrisches Drama.

Dieses war bey den Griechen eine Art des Nachspiehles, das entweder zwischen zwey Trauerspielen, oder nach denselben aufgeführt worden. Der Charakter desselben war, daß es eine bekannte Handlung eines Helden, zwar ernsthaft, aber mit Scherz untermischt, in einem aufgewekten Vortrag vorstellte. Dieses Drama hatte einen Chor, wie das Trauerspiel, der aber allezeit aus Satyren bestund. So wol der Jnhalt, als die Ausführung zielte auf etwas lustiges ab. Die Scene war allemal auf freyem Feld, oder in Wäldern, nahe an den Hölen der Satyren. Satyricæ Scenæ, (sagt Vitruvius) ornantur arboribus, speluncis, montibus, reliquis agrestibus rebus in topiarii operis speciem deformatis (*), und so waren auch die Tänze, wie alles übrige dem muthwilligen und wollüstigen Charakter der Satyren angemessen.

(*) V. c. 8.

Wie ausgelassen dieses Schauspiel gewesen sey, läßt sich aus dem Cyclops des Euripides, dem einzigen satyrischen Drama, das übrig geblieben ist, abnehmen; da dieser socratische sonst so weise und so ernsthafte Dichter seinen Satyren viel wollüstige Reden und so gar Zoten in den Mund legt, welches er gewiß aus Nothwendigkeit, dem Charakter dieser Spiele gemäß und nicht seinem eigenen Geschmak zufolge gethan hat.

Es ist wahrscheinlich, daß dieses Drama das allerälteste in Griechenland gewesen ist, und es könnte wol seyn, daß die andern, nämlich die Tragödie und Comödie ihren Ursprung daher genommen hatten, und daß es seinem Ursprung nach eine Herbstlustbarkeit, nach Einsammlung des Weines gewesen. Aus diesem Grunde mag es nachher als ein Anhang bey den Trauerspielen seyn beybehalten worden. Denn insgemein mußte ein Dichter, wenn er ein oder mehrere Trauerspiel aufführen ließe, auch ein satyrisches Drama dazu geben. Ausführlichere Nachricht von diesem Lustspiel findet man in einer eigenen Abhandlung, welche Js. Casaubon davon geschrieben hat (†).

Die Römer hatten auch eine Art satyrischer Lustspiele, die aber von dem Griechischen gänzlich unterschieden waren. Die wenigen Spuhren, welche man von ihrer Beschaffenheit hat, kann man in dem angezogenen Werk des Casaubons finden. Wir bemerken nur dieses einzige, daß aus den wenigen Nachrichten der römischen Scribenten zu erhellen scheinet, daß dieses Schauspiel bey den Römern wie eine Art der Fastnachtslustbarkeit gewesen, da die spielenden Personen einander durchgezogen, ohne daß in diesem Spiel eine würkliche Fabel oder Handlung zum Grunde gelegt worden. Livius (Andronicus) post aliquot annos ab satiris ausus est primus argumento fabulam serere (*). Mit diesem kommt überein, was Val. Maximus sagt. A satiris primus omnium poeta Livius ad fabularum argumenta spectantium animos transtulit.

(*) T. Liv. L. VII. c. 2.

Nachher ist aber von den Römern der Name der Satire einer Art des Gedichts gegeben worden, wovon im vorhergehenden Artikel gehandelt worden.

Säule.

(Baukunst.)

Ohne Zweifel hat die älteste Art zu bauen den Gebrauch der Säulen eingeführt. Allem Ansehen nach bestunden die ältesten Gebäude blos aus etlichen in die Ründe oder in ein Vierek herumgesezten Stämmen von Bäumen, über welche man ein Dach gemacht hat. Also waren die ältesten Säulen Stämme der Bäume; und von diesen haben hernach die Säulen sowol die Verjüngung, als auch die Verhältnisse der Dike zu der Höhe bekommen. Der Gemächlichkeit halber, haben die ersten, noch von keiner Kunst unterrichteten Baumeister, eben nicht die dikesten Bäume zu Unterstüzung ihres Daches ausgesucht. Bäume von einem Fuß dik, waren ihnen mehr als hinlänglich, und das Dach über diese Stämme ist ohne Zweifel nur so hoch gewesen, als der Arm, um es zu sezen, reichen konnte; sechs bis sieben Fuß. Daher nachgehends das älteste Verhältnis der Säulenhöhe zur Dike, wie 5 bis 6 zu 1 entstanden ist (††). Nur

(†) If. Casauboni de Satyrica Græcorum poesi et Romanorum satyra, Libri II. Paris. 1605. 8.

(††) An einem sehr alten Tempel in Corinth waren die dorischen Säulen so kurz, daß sie nicht völlig vier mal höher, als dik waren. S. Les plus beaux Monumens de la Grèce par Mr. le Roy. Part. II. p. 6.

Nur die gothischen Baumeister, die einen Geschmak am übertriebenen und erstaunlichen hatten, haben hernach dieses Verhältnis geändert und die Höhe der Säulen vier und noch mehr mal größer genommen, als andre der Natur näher folgende Völker gethan haben.

Der überlegte Geschmak hat der Säule Theile gegeben, die sie anfänglich nicht hatte: einen Kopf (Knauff, Capiteel) und einen Fuß. Vielleicht ist aber auch dieser Theile Ursprung mehr in dem Zufall, als in dem Geschmak gegründet. Der Knauff ist älter, als der Fuß. Vermuthlich sind die Baumstämme in die Erde eingegraben worden; oben aber war ein Brett nöthig, damit der Unterbalken fester auf der Säule aufläge. Man findet deshalb an ganz alten griechischen Gebäuden wol einen Knauff, aber keinen Säulenfuß. Aber der Geschmak hat beyde nothwendig gemacht; denn ohne diese Theile ist man ungewiß, ob man eine ganze Säule, oder nur einen Theil davon sehe. Der Geschmak fodert schlechterdings, daß das Schöne ein Ganzes ausmache: dieses aber muß ausgezeichnete Schranken haben (*). Eine Säule ohne Fuß könnte für einen verschütteten, oder in die Erde gesunkenen Theil des Gebäudes angesehen werden, und ohne Capiteel, würde man nicht gewiß seyn, ob das Gebälke nur darauf ruhet, oder wie in einen Zapfen eingestekt wäre. Also gehören der Fuß und das Capiteel als ganz wesentliche Theile zur Säule.

(*) S. Ganz.

Der Haupttheil der Säule ist der Stamm oder Schaft (*), der sich deswegen so auszeichnen muß, so daß die beyden andern Theile gegen ihn in keine Betrachtung kommen und nur als seine beyden Enden erscheinen. Durchgehends ist der Fuß die halbe Stammdike hoch, das Capiteel oder der Knauff aber ist etwas und bis zweymal höher, als der Fuß. Die genaueren Verhältnisse zeigen wir in andern Artikeln an.

(*) S. Schaft.

Die Art der Säule wird vornehmlich durch die Verhältnisse, und die Form des Knauffes bestimmt. Von allen Arten die eingeführt worden, haben sich nur die erhalten, welche die Griechen, die Tuscier und die Römer eingeführt haben und sind an der Zahl fünf. Vielerley Arten egyptischer und syrischer Säulen, auch einige, welche die gothischen Baumeister eingeführt, nebst einigen Einfällen neuerer Baumeister, sind entweder ganz in Verachtung gerathen, oder doch nicht durchgehends angenommen. Und es ist um so viel weniger nöthig mehrere Arten einzuführen, da die erwähnten fünf Arten, hinlängliche Mannigfaltigkeit geben.

Die schlechteste und ungezierteste Säule, die der rohen Natur am nächsten kommt, ist die tuscanische. Ihr Fuß besteht aus drey schlechten Gliedern, der Knauff hat ebenfalls nur wenige einfache Glieder und ist mit einer ganz schlechten Platte bedekt. Der Stamm ist siebenmal höher, als er unten dik ist. Nächst dieser folget die dorische Säule, die einen zierlichen und aus mancherley Gliedern bestehenden Fuß und Knauff hat, sonst aber nach denselben Verhältnissen gemacht ist. Die jonische Säule hat einen schon künstlicher verzierten Knauff und ist durch die großen Voluten oder Schneken desselben kennbar. Die römische Säule hat ihrem höhern Knauff, außer den jonischen Voluten, noch Laubwerk gegeben und ist überhaupt höher; die corinthische, als die zierlichste und feineste, hat einen mit schön ausgezakten Akanthusblättern und vielen kleinen Schnörkeln ausgezierten Knauff und dabey ein feines und schlankes Ansehn.

Der älteste Gebrauch der Säulen war vermuthlich bey offenen Gebäuden, deren Dach nothwendig durch Säulen oder Pfeiler müßte unterstüzt werden, welches bey verschlossenen Gebäuden nicht nöthig ist, wo alles auf den Mauren ruhet. Hiernächst wurden sie zu Unterstüzung solcher Theile, die weit über die Mauer hervorspringen, gebraucht; daher die Säulenlauben ihren Ursprung haben, die bey allen prächtigen Gebäuden der Griechen und hernach auch der Römer angebracht wurden.

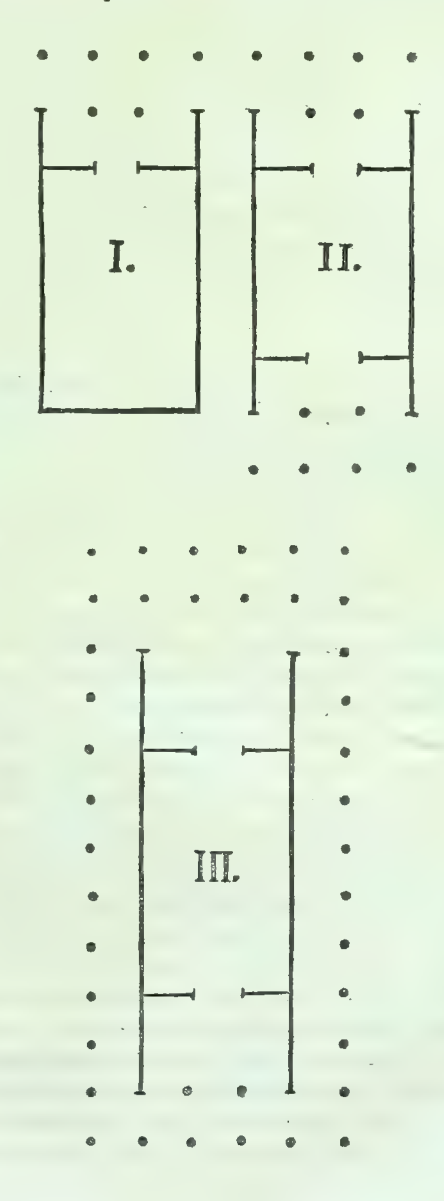
Bey den Tempeln der Griechen waren die Säulen unentbehrlich, weil diese Gebäude allemal so angelegt wurden, daß eine, oder mehrere der Aussenseiten derselben, mit einem Vordache versehen waren, welches durch Säulen getragen wurde. Vitruvius bestimmt die Bauarten der alten Tempel hiernach. (*) Die Tempel, welche nur an der Vorderseite eine mit einem Vordach bedekte Vorhalle (Porticus) hatten, welches die älteste Art zu seyn scheinet, wurden Prostyli genennt, und bekamen, nach der Anzahl der Säulen an der Vorhalle, noch ihre besondere Namen, als z. B. Prostylos tetrastylos, und Prostylos Hexastylos, waren die Namen der Tempel, deren einzige Vorhalle vier, oder sechs Säulen hatte. Wenn auch die hintere Seite des Tempels einen Eingang mit einer Vorhalle hatte, so

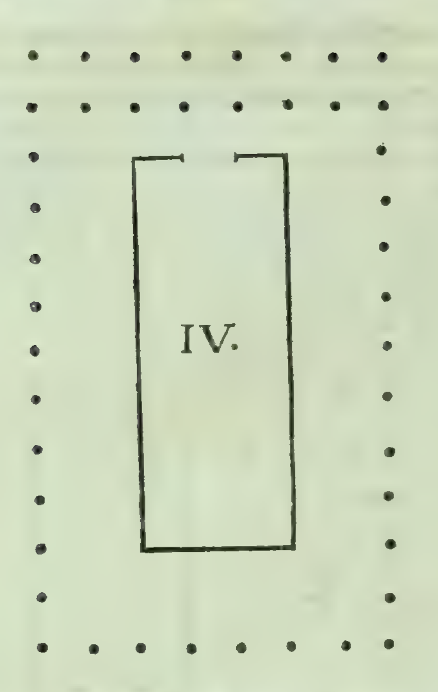
(*) L. III. c. I.

so wurd er Amphiprostylos genannt. Die dritte Gattung machten die Tempel, die auf allen vier Seiten mit Säulen umgeben waren, die ein um das ganze Gebäude herrschendes Vordach unterstüzten, so daß ein bedekter Spaziergang, oder eine Säulenlaube um den ganzen Tempel herumgieng. Diese Gattung bekam nach der Anzahl und Stellung der Säulen wieder besondere Namen. Ueberhaupt passet der Name Peristylium auf eine solche Anordnung. Diejenigen, die sechs Säulen an der voderen, und eben so viel an der hintern Seite hatten, an den beyden andern aber eilfe, (die beyden Eksäulen, die auch zur Vorder- und Hinterseite gehörten, mitgerechnet) wurden Peripteri genannt. In diesen stunden die Säulen so weit auseinander, als sie von den Mauren des Tempels abstunden; folglich war die Säulenweite, auch das Maaß der Breite der Laube. Wenn aber die Vorder- und Hinterseite acht, und die längern Nebenseiten funfzehn oder siebzehn Säulen hatten, der Tempel aber nur so breit war, als die Länge von drey Säulenweiten, so daß die Laube an den längern Seiten zwey Säulenweiten breit wurde, so gab man ihm den Namen Pseudodipteros. Die Erfindung dieser Anordnung schreibt Vitruvius dem Hermogenes zu. Das Wesentliche derselben besteht darin, daß die Säulenlauben an den beyden langen Seiten des Pseudodipterus bey gleich enger Säulenweite noch einmal so breit werden. (*)

(*) S. die IV Figur.

Wollte man noch größere Pracht anbringen, so sezte man zwey Reyhen Säulen um den ganzen Tempel herum. Diese wurden Dipteroi genennt; und so war der Tempel der Diana zu Ephesus, den nach des Vitruvius Bericht, der Baumeister Ctesiphon angegeben hat. Wenn ein solcher Tempel, auch innerhalb seiner Mauern ringsherum eine Säulenlaube von doppelt übereinanderstehenden Säulen hatte, so daß der innerste Hauptraum, dem man auch izt in unsern Kirchen den Namen des Schiffes giebt, ohne Dach blieb, so kam ihm der Name Dipteros Hypæthros, oder schlechthin Hypæthros zu, welches so viel bedeutet, als ohne Dach. Denn da waren blos die Säulenlauben bedekt. Von dieser Art war der Tempel des Olympischen Jupiters in Athen. Dieses giebt uns überhaupt einen Begriff von dem Gebrauch, den die Griechen von den Säulen gemacht haben. Sie stellten sie immer frey zu Unterstüzung eines Vordaches. Dem in der Baukunst der Alten unerfahrnen Leser einigen Begriff von der Bauart der griechischen Tempel und der Anwendung der Säulen zu geben, füge ich hier folgende Grundrisse bey. Wobey zu merken, daß die Punkte die Stellen der Säulen, die Striche aber die Mauren vorstellen. I. Ist ein Tempel der Prostylos genennt wurd, II. ein Amphiprostylos. III. ein Peripteros. IV. ein Pseudodipteros. Wenn bey diesem zwischen den Mauren und der äußersten Reyhe Säulen, noch eine Reyhe stünde, so wie vorne beym Eingange; so wär es ein Dipteros.





Die neuern Baumeister haben den Gebrauch der Säulen, als bloße Zierrathen eingeführt; sie tragen ofte nichts, sondern haben nur den Schein, als trügen sie ein Gebälk. Man vermauert sie, so daß sie nur um die Hälfte ihrer Dike über die Mauren vorstehen. Die Säulen auf diese Art anzubringen, ist ein Mißbrauch, den der gute Geschmak niemals rechtfertigen wird. Eben so wenig hat der richtige Geschmak der Griechen Bogen oder Gewölber auf Säulen gestellt, wie die Römer in den späthern Zeiten und auch die neuern gethan haben. Die Säule ist ein Körper, der seiner Natur nach nicht so feste steht, daß er nicht leichte könnte umgestossen werden, wenn er von oben einen Stoß bekommt. Er steht nur feste, wenn der Druk der Last welche er trägt, Bleyrecht auf den Knauff gerichtet ist. Ein mit beyden Enden auf dem Knauff ruhender Bogen, drükt, oder scheinet immer etwas auf die Seite zu drüken, und macht in der Baukunst eine wesentliche Unschiklichkeit. Eine Reyhe Säulen bekommt ihre Festigkeit von dem darübergelegten Gebälke; daher sollte es natürlicher Weise eine allgemeine Regel der Baukunst seyn, keine Säulen anzubringen, als wo sie ein Gebälke zu tragen haben. Es ist auch sehr zu zweifeln, daß der richtige Geschmak der Griechen ganz freystehende Säulen, als Monumente, wie Trajans Säule in Rom, würde gut geheißen haben. Zu solchem Behuf würden die Griechen vermuthlich den ägyptischen Obeliskus vorgezogen haben.

Gewundene oder schnekenförmig ausgedrähte Säulen, sind ein Einfall des verdorbenen Geschmaks, und es ist ein bloßes Mährchen, daß die gewundenen Säulen in der Peterskirch in Rom aus dem ehemaligen Tempel von Jerusalem herrühren. Vignola hat die Zeichnung derselben gelehrt, und damit sich eine sehr unnüze Mühe gegeben. Verschiedene Formen der ältesten noch sehr rohen Säulen, hat Pokok im I Theile seiner Beschreibung der Morgenländer abgezeichnet.

Säulenlaube.

(Baukunst.)

Wird sonst auch mit dem ital. vom lateinischen abstammenden Wort Portico bezeichnet. Im allgemeinesten Sinn bedeutet es einen offenen von oben bedekten Gang zwischen zwey Reyhen Säulen, oder zwischen einer Mauer, und einer Reyhe Säulen. Die Griechen und nach ihnen die Römer hielten sehr viel auf solche Säulenlauben, und verwendeten erstaunliche Summen darauf. Im vorhergehenden Artikel ist gezeiget worden, wie sie dieselben um ihre Tempeln herumgeführt haben. Aber auch andere öffentliche Gebäude, die Theater und Amphitheater, die sogenannten Basilicä, und andere große Gebäude hatten Säulenlauben. Auch wurden gewisse öffentliche Pläze, die zu Spaziergängen, Zusammenkünften, Spiehlen bestimmt waren, mit Mauren umgeben, um welche hernach, wie um die Tempel noch Säulen gesezt wurden, die also Säulenlauben um die Mauren herummachten. Bey diesen war, wie man beym Vitruvius sieht, insgemein über die untern Säulen noch eine Reyhe gesezt, und diese machte über den Säulengängen eine offene Gallerie, oder es wurden auch verschiedene kleinere und grössere Zimmer in diesem zweyten Geschoß zu öffentlichem Gebrauche gebaut. In Rom waren die Fora oder Marktpläze mit Säulenlauben umgeben, und sowol unten neben den Säulenlauben, als oben an den Gallerien, waren die Contore der Wechsler, der öffentlichen Einnehmer, und wol auch Kramläden. Endlich hatten auch die großen Wohnhäuser, um die Höfe herum, ihre Säulenlauben nach Art der sogenannten Kreuzgänge der Clöster. (*)

(*) S. Kreuzgang.

Hier=

Hieraus ist abzunehmen, daß bey den Alten die Säulenlauben, die gegenwärtig außer Italien so selten gesehen werden, unter die größten und vornehmsten Werke der Baukunst gehörten. Die prächtigsten unserer izigen Städte, müßten einem Athenienser aus den Zeiten des Perikles, oder einem Römer aus den Zeiten der Cäsare etwas ärmlich vorkommen, da er fast nirgend Säulenlauben anträffe, von denen die alten Städte in Griechenland und Italien ihre größte Zierd erhielten. Gar ofte wurden die Mauren der Säulenlauben mit Gemählden geziehret, wovon das Beyspiehl der Säulenlaube, oder Stoa in Athen, die Pöcile genennt wurd, jederman bekannt ist.

Die öffentlichen Säulenlauben dienten also zu Spaziergängen und Zusammenkünften, sowol müßiger als beschäftigter Bürger; so wie etwa gegenwärtig in Handlungsplätzen, die sogenannten Börsen der Kaufleuthe. Vitruvius will, daß bey jedem Theater eine Säulenlaube gebaut werde, dahin sich die Zuschauer bey etwa einfallendem Regen von ihren offenen Bänken ins Trokene begeben können. Ueberhaupt schiket sich diese Bauart zu allen öffentlichen Gebäuden, wo sich Geschäfte halber sehr viel Menschen versammlen, von denen nur wenige auf einmal in dem Innern derselben ihre Geschäfte verrichten, da inzwischen die andern draußen warten müssen; folglich zu Gerichtshöfen, Zoll= Accis= und andern öffentlichen Häusern, wo die Gefälle des Staats eingenommen werden. Die Alten, die ohnedem sich mehr auf öffentlichen Pläzen, als in ihren Häusern aufhielten, verschaften sich also durch solche Säulenlauben die Bequämlichkeit bey mancherley Geschäften, zugleich einen angenehmen Spaziergang zu genießen. Sie fielen um so viel natürlicher auf dergleichen Bauart, da es bey ihnen gewöhnlich war, daß sehr vielerley Geschäfte, die man izt durch Bediente und andre gedungene Personen an öffentlichen Orten verrichten läßt, damals von den Herren selbst verrichtet wurden.

Gegenwärtig ist der Gebrauch der Säulenlauben fast ganz abgekommen. Nur in Italien findet man noch Paläste, an denen eine, oder mehrere Außenseiten unten mit Säulenlauben versehen sind, über welche an dem ersten Geschoß offene Gallerien, und sogenannte Loggie angebracht worden. Die prächtigste Säulenlaube der neuern Zeit ist die, welche den Vorhof der St. Peterskirch in Rom einschließt. (*)

(*) S. Kirche.

Säulenstellung. Säulenweite.

(Baukunst.)

Die Weite in welcher man die Säulen auseinandersezt, diese Weite aber wird von der Mitte oder den Axen der Säulen gerechnet. Vitruvius lehret, daß bey den Alten fünferley Säulenweiten gebräuchlich gewesen. Die geringste war von fünf Modeln, so daß der offene Raum zwischen den Schaften der Säulen anderthalb Säulendike, oder drey Modeln war. (†) Diese Art nennten sie Dikfäulicht (pycnostylum). In der zweyten Art war die Säulenweite von sechs Modeln (Systylon) nahesäulig. In der dritten Art, die für die schönste gehalten wurd, und daher Eustylon hies, war die Weite von 6 ½ Modeln; in der vierten (diastylon) war sie von 8, und in der fünften (areostylon) von 9 Modeln. Die Säulen noch weiter auseinander zu sezen, geht aus zwey Gründen nicht wol an. Erstlich; weil das Gebälk zwischen den Säulen sich eindrüken könnte, und hernach; weil so weit auseinanderstehende Säulen dem Gebäude ein gar zu mageres und armes Ansehen gäbe. Der griechische Baumeister Hermogenes, der diese Säulenweiten bestimmt hat, gab auch dafür eigene Verhältnisse der Höhen der Säulen. Für die dikfäulige Stellung gab er der Säule 20 Model; für die weitsäulige von 9 Modeln gab er den Säulen 16 Modelhöhe, und machte sie folglich diker. Dieses scheinet, ob es gleich gegenwärtig nicht mehr beobachtet wird, der Natur der Sache gemäßer, als daß bey einerley Höhe, die weit und engestehenden Säulen gleich dik seyen.

Bey großen Säulenweiten hat man bisweilen den Unterbalken von Metäll gemacht. Die Kunst die Steine so zu hauen, daß ein langer Unterbalken aus Stüken kann zusammengesezt werden, die sich selbst, wie die Steine eines Bogens tragen, war den Alten nicht bekannt. Daher sezten sie bisweilen ihre Säulen zu nahe zusammen. Vitruvius sagt, daß die Säulen um ihre Tempel bisweilen so nahe an einander gestanden, daß die Damen, die sich an der

(†) Man muß hier das Wort Model in dem Sinne nehmen, den wir im Artikel darüber bestimmt haben, und nicht, wie es Vitruvius nihmt.

der Hand faßten, sich haben trennen müssen, um zwischen den Säulen durchzugehen.

Das Wichtigste worauf man bey Säulenstellungen zu sehen hat, ist das Verhältnis der Säulenweite zu der Eintheilung der Tryglyphen der dorischen Ordnung, (*) und der Sparrenköpfen oder Zahnschnitte in den Ordnungen, wo solche angebracht werden. Denn es ist nothwendig, daß allemal die Mitte eines solchen Gliedes auf die Mitte einer Säule treffe. Um dieses zu erhalten, muß die Säulenweite so beschaffen seyn, daß sie, wenn die Weite zweyer Sparrenköpfe, oder Zahnschnitte für die Einheit des Maaßes angenommen wird, eine gerade Zahl solcher Einheiten enthalte. Das ist, daß die Säulenweite 2, 4, 6, 8 rc. solcher Einheiten ausmache. Man hat demnach hiebey folgendermaaßen zu verfahren.

(*) S. Dreyschliz.

Durch die festgesezte Höhe des Gebäudes, oder eines Geschosses, wird die Höhe der Säule bestimmt, durch diese die Höhe des Gebälkes. (*) Von der Höhe des Gebälkes aber hängt die Breite und Weite der Dreyschlize, Sparrenköpfe und Zahnschnitte ab. Diese wird demnach durch die angenommene Höhe des Gebäudes bestimmt. Man nehme also die Weite aus der Mitte eines Dreyschlizes, Sparrenkopfs oder Zahnschnitts zum nächsten, als die Unität an, und suche eine Säulenweite, die, nach dieser Unität gemessen, sich durch eine gerade Zahl theilen lasse.

(*) S. Model.

In der jonischen, der römischen und der corinthischen Ordnung ist die Weite aus der Mitte eines Sparrenkopfs, zum andern 1 Model. Also paßt sich jede Säulenweite, von einer geraden Anzahl von Modeln dazu. In denselben Ordnungen ist die Weite der Zahnschnitte 5 Minuten, oder $\frac{1}{6}$ des Models; folglich können alle obenerwähnte Säulenweiten dazu gewählt werden, ausgenommen die, welche Eustylon genennt wurd; weil sie von $6\frac{1}{2}$ Modeln, folglich 39 Zahnschnitten ist. Die größte Schwierigkeit in Festsezung der Säulenweite findet sich in der dorischen Ordnung. Wir haben deswegen besonders davon gehandelt. (*)

(*) S. Dreyschliz.

Es sind aber bey Anordnung der Säulenstellung vier Hauptfälle zu betrachten.

1. Wo man freye Säulen ohne Postamente hat. Für diesen Fall will Goldmann die Weite $\frac{1}{4}$ der ganzen Höhe der Ordnung haben.

2. Wo freye Säulen, aber mit Postamenten sind.

3. An Pfeilern stehende Säulen ohne Postamente.

4. Dergleichen mit Postamenten. Wie diese Fälle zu behandeln sind, kann aus dem besondern Fall, den wir im Artikel Bogenstellung betrachtet haben, abgenommen werden.

An den Hauptseiten, in deren Mitte ein Eingang in das Gebäude ist, haben die Alten die mittlere Säulenweite, in welche die Thür fällt, bisweilen etwas größer genommen, als die übrigen. Allein dieses ist verschiedenen verdrießlichen Berechnungen unterworfen. Goldmann rathet deswegen ohne Ausnahm die mittlere Säulenweite doppelt so groß zu nehmen, als die andern. Dadurch werden alle Rechnungen vermieden. Allein dieses unterbricht die edle Einfalt der Gebäude. Rathsamer scheint es, alle Säulenweiten gleich zu machen, ohne der in der Mitte etwas besonders zu geben.

Säulenstuhl.

(Baukunst)

Ein kurzer vierekigter Pfeiler, auf welchen die Säule gestellt wird, um die ganze Ordnung ohne Verdikung der Säule höher zu machen. Die Alten sezten in den guten Zeiten der Baukunst, die Säulen schlechthin auf den Grund, und wußten nichts von Säulenstühlen, doch war der Grund schon etwas über den Erdboden erhöhet. Es scheinet also, daß der gute Geschmak sie verwerfe. In der That geben sie einer Säulenreyhe ein etwas verworrenes Ansehen, und mit der edlen Einfalt der bloßen Säulen vergliechen etwas gothisches. Doch giebt es vielleicht Fälle, wo eine wichtigere Betrachtung, als die Einfalt des Gebäudes, sie nothwendig macht. Ein solcher Fall wäre dieser, da die Dike der Säulen, welche die Höhe der Ordnung nothwendig macht, nach den übrigen Umständen zu stark wäre. In diesem Fall erlangt man durch die Postamente eine geringere Höhe der Säule, und folglich, eine geringere Dike derselben.

In Gebäuden, wo mehrere Ordnungen über einander stehen, kann man in den obern Ordnungen einen guten Vortheil von den Säulenstühlen ziehen. Denn durch die Erhöhung, die sie den Säulen geben, fallen diese besser in die Augen, da sonst ihr Fuß von dem darunter weit hervorstehenden Kranz der untern Ordnung bedekt würde. In diesem Fall aber thut man sehr wol, wenn

wenn man das Fusgesims und den Kranz der Postamente durch die ganze Mauer fortlaufen läßt. Dadurch werden alle Säulen auf eine weit bessere Art mit einander verbunden. Goldmann hat gar wol angemerkt, daß es sehr übel steht, wenn in obern Geschossen die Säulenstühle durch dazwischen liegende Fenster getrennt werden. Dieses wird durch die Verbindung derselben mit der Mauer vermieden.

Das Postament hat drey Theile, den Fuß, den Würfel, und den Dekel. Den Würfel macht Goldmann immer vollkommen Cubisch von $2\frac{3}{4}$ Model die Seite, der Fuß und Dekel werden nach den Ordnungen verändert.

Sayte.
(Musik.)

Die genaue Untersuchung dessen, was bey dem Klang einer stark gespannten Sayte theils durch Beobachtung, theils durch Rechnungen kann entdeket werden, hat in der Theorie der Musik so vielfachen Nuzen, daß die klingende Sayte hier einen besondern Artikel verdienet.

Aus genauer Beobachtung dieser Sayte hat man gelernt, woher eigentlich der Unterschied zwischen Schall und Klang komme, und daß bey diesem einzele Schläge so schnell auf einander folgen, daß der Zeitraum von einem Schlag zum andern unmerklich wird. (*) Der Klang einer stark gespannten Sayte wird durch die sehr schnellen Schwingungen, oder das schnelle hin- und her-Fahren der Sayte verursachet. Je schneller diese Schwingungen auf einander folgen, je höher wird der Ton.

(*) S. lang.

Aus dieser Entdekung hat man den Vortheil gezogen, daß man sowol die absolute Höhe eines Tones, als die relative oder verhältnißmäßige Höhe zweyer Töne gegeneinander, das ist, die Größe der Intervalle, durch Zahlen ausdruken konnte. Nämlich die Töne verhalten sich in Absicht auf ihre Höhe gegeneinander, wie die Zahlen der Schläge, oder Schwingungen, welche die Sayten in einerley Zeit machen. Wenn also eine Sayte zwey- drey- vierhundert Schläge thut, in eben der Zeit, da eine andere nur ein hundert macht, so ist der Ton jener Sayte zwey, drey, oder viermal höher als der andere. Und hierauf gründet sich die ganze Berechnung der Töne. (*)

(*) S. ang. moaie.

Wenn man alles, was zu diesen Berechnungen gehört, verstehen will, so muß man sich einen einzigen Saz, dessen Wahrheit die Mathematiker, nach ihrer Art, strenge bewiesen haben, genau bekannt machen. Deswegen wollen wir diesen Saz hier deutlich vortragen.

Man stelle sich zwey wolgespannte Sayten von einerley Materie, als Kupfer- oder Silberdrat, vor. Wenn beyde gleichlang, gleichdik und gleichstark gespannt sind, auch gleichstark gezupft, oder angeschlagen werden, so begreift man, daß sie im Unisonus klingen müssen; weil bey der einen alles ist, wie bey der anderen. Jederman weiß aber, daß der Unterschied zwischen etwas stärkern und schwächern Zupfen der Sayte ihren Ton in Absicht auf die Höhe nicht ändere, folglich kann dieser Umstand weggelassen werden. Also bleiben in Absicht auf die Höhe des Tones, der hier allein in Betrachtung kommt, nur noch drey Umstände übrig, wodurch sie bestimmt wird. 1. Die Längen der Sayten; 2. ihre Dikken, 3. ihre Spannungen. Wird in einem dieser Umstände etwas verändert, so leidet auch die Höhe des Tones eine Veränderung. Damit man aber deutlich sehe, was für Veränderung in der Höhe des Tones durch Aenderung eines der bemeldten drey Stüke verursachet werde, muß man das allgemeine Gesez von den Schwingungen solcher Sayten vor Augen haben. Dieses Gesez drükt Euler (*) durch folgende symbolische Vorstellung aus $v = \frac{355}{113}\sqrt{\frac{3166n}{a}}$, deren Sinn wir vor allen Dingen erklären müssen.

(*) S. Euleri tentamen novæ theoriæ Musicæ. p. 6.

Durch v wird die Anzahl der Schwingungen ausgedrükt, die die gezupfte Sayte in einer Secunde Zeit macht. Durch n wird die Stärke der Spannung der Sayte angedeutet. Sie muß aber durch ein Gewicht so ausgedrükt werden, daß n anzeiget, wie vielmahl es das Gewichte der Sayte übersteigt. Durch a wird die Länge der Sayte ausgedrükt, und wenn man obiges Grundgesez ganz auf Zahlen bringen will, so muß diese Länge nach Scrupeln des Rheinländischen Fußes gemessen werden, deren 1000 einen Fuß ausmachen. Wenn also die Sayte drey und einen halben Fuß lang wäre, so müßte man statt a, die Zahl 3500 sezen. Endlich ist noch zu merken, daß das Zeichen $\sqrt{}$ so viel bedeute, daß man von der Zahl vor welcher es stehet, die Quadratwurzel nehmen müsse. Dieses vorausgesezt, wollen wir nun zeigen, was für einen Gebrauch man von dem angeführten Grundgesez machen könne.

Wenn eine Sayte von gegebener Länge, Dike und Spannung gegeben ist, so kann man allemal finden, wie viel Schwingungen sie in einer Secunde mache. Wie folgendes Beyspiehl zeiget.

Die Sayte sey $2\frac{1}{2}$ rheinländische Fuß lang, das ist 2500 Scrupel; so wird diese Zahl statt a gesezt. Ferner sey das Gewichte, wodurch sie gespannt wird 10000 mal schweerer, als die Sayte, so wird diese Zahl statt des Buchstabens n gesezt. Alsdenn wird das Gesez der Schwebungen so ausgedrükt

$$v = \frac{355}{113} \sqrt{\frac{3166 \cdot 10000}{2500}}$$

Dieses bedeutet nun so viel; die Anzahl der Schläge welche diese Sayte in einer Secunde macht, oder v werde gefunden, wenn man 3166 durch 10000 multiplicirt, das was herauskommt durch 2500 dividirt, aus dem Quotienten die Quadratwurzel auszieht, und diese hernach durch den Bruch $\frac{355}{113}$ multiplicirt. Führet man diese Rechnung aus, so findet man, daß diese Sayte in einer Secunde $353\frac{1}{2}$ Schläge thue.

Hiedurch könnte man den Vortheil erhalten, ein absolutes Tonmaaß auf die Nachwelt zu bringen. Wir wissen nun nicht mehr wie hoch der tiefste, oder der höchste Ton des griechischen Systems gewesen ist. Uns aber wär es leicht den Umfang unsers Tonsystems, nämlich den tiefsten und höchsten Ton desselben so weit in die Nachwelt zu bringen, als unsre Schriften selbst reichen werden. Nach **Eulers** Schäzung gab eine Sayte, die in einer Secunde 392 Schwingungen machte, den Ton A, daher denn folget, daß das Contra A von einer Sayte angegeben würde, die 98 Schwingungen in einer Secunde macht, folglich das Contra C, wenn man dieses für den tiefsten Ton annehmen wollte, von einer Sayte von $58\frac{4}{5}$ Schwingungen in einer Secunde. Ich führe dieses nur als ein Beyspiehl an; denn wenn man die Sach im Ernst festsezen wollte, so müßte man eine Sayte vermittelst eines Gewichtes genau in unsern tiefsten Ton stimmen, und denn deren Länge, Dike und Gewicht genau messen. Um aber der Nachwelt diesen Ton genau anzugeben, auch auf den Fall, daß unser Fußmaaß nicht bis auf sie kommen sollte, müßte dabey erinnert werden, daß die Länge der Sayte nach einem solchen Maaße zu bestimmen sey, wovon 3166 Theile die Länge eines Uhrperpendikels machen, der Secunden schlägt. Alsdenn wär nach viel tausend Jahren, wenn sich die Wissenschaften erhalten, ein Tonsystem gerade so zu stimmen, wie wir izt es thun. Doch dieses sey im Vorbeygang gesagt.

Man kann aus dem angeführten Grundgesez der Schwingungen diese Folgen ziehen.

1. Zwey gleich lange und gleich dike Sayten, geben Töne, die sich in Absicht auf die Höhe verhalten, wie die Quadratwurzeln ihrer Spannungen, oder wie die Anzahl ihrer Schwingungen, in gleicher Zeit.

2. Wenn die Sayten gleich lang und gleich gespannt sind, so verhalten sich ihre Töne umgekehrt, wie die Diken der Sayten; nämlich die nur halb so dik ist, als die andere, wird noch einmal so hoch, oder in der Octave der ersten seyn.

3. Wenn die Spannungen und die Diken zweyer Sayten gleich sind, so verhalten sich die Töne umgekehrt, wie die Längen.

Also hat man dreyerley Mittel den Ton der Sayten zu ändern, nämlich ihre Dike, oder Länge, oder ihre Spannung anders zu nehmen. Von diesen Mitteln kann man bey Stimmung eines Sayteninstruments eines, oder zwey, oder alle drey zugleich brauchen. Allein, es ist keinesweges gleichgültig, was für eine Wahl man dabey treffe. Denn da man angemerkt hat, daß der Ton der Sayten am vollesten und angenehmsten wird, wenn die Sayte ohngefähr die stärkste Spannung hat, die möglich ist, so würde man sehr übel thun, wenn man bey gleicher Dike und Länge die Höhe des Tones durch Nachlassung der Spannung vermindern wollte.

Aus diesen Betrachtungen wären die Regeln zu der vollkommensten Beziehung, oder Besaytung der Instrumente herzuleiten. Da aber dergleichen praktischen Materien außer der Sphäre dieses Werks liegen, so können wir uns dabey nicht aufhalten.

Eine wichtige Erscheinung der klingenden Sayten ist es, daß jede, besonders, wenn der Ton etwas tief ist, mehrere Töne zugleich angiebt. Davon aber haben wir im Artikel, Klang hinlänglich gesprochen.

Endlich muß hier noch angemerkt werden, daß die Reinigkeit des Klanges (nicht des Intervalls) einer Sayte davon herrühre, daß sie 1. eine hinlängliche Spannung habe, 2. mit hinlänglicher Stärke, nur nicht übertrieben, und 3. an einer schiklichen Stelle angeschlagen oder gezupft werde, damit die ihr beygebrachte Bewegung die Sayte nach ihrer ganzen Länge in dieselbe Schwingung sezen könne,

4. daß

4. daß sie durchaus einerley Dike habe, ohne welches die Schwingungen nicht regelmäßig seyn können.

Saz; Sezkunst.
(Musik.)

Das Erfinden und Ausarbeiten eines Tonstüks wird insgemein das Sezen genennt, weil der Erfinder eines solchen Stükes die Töne, so wie er dieselben in der Harmonie und Melodie empfindet, durch Noten ausdrükt, oder sezet. Ofte wird dieses auch der Contrapunkt genannt, weil in ältern Zeiten die Noten bloße Punkte waren und die meiste Arbeit der Tonsezer darin bestund, daß sie zu einem bekannten einstimmigen Gesange noch andere Stimmen sezten; da sie denn gegen einen vorhandenen Punkt, noch andere zu sezen hatten. (*)

(*) S. Contrapunkt.

Jzt bezeichnet man durch das Wort Saz bisweilen gar alles, was zu Erfindung und Aufzeichnung eines Tonstüks gehört; alles, was der Erfinder desselben zu thun hat, um es andern zur Ausführung vorzulegen. Doch scheinet es, daß man insgemein dem Worte eine etwas eingeschränktere Bedeutung gebe, und nur die Arbeit dadurch ausdrüke, die nach bestimmten und einigermaaßen mechanischen Regeln geschieht, durch deren Beobachtung die das Ohr beleidigenden Fehler vermieden werden. Man höret ofte von einem Stück, das, nach einem gemeinen Ausdruk, weder Saft noch Kraft hat, sagen, es sey im Saze richtig, das ist, es sey nichts gegen die bekannten Regeln, nichts dem Gehör anstößiges darin. Daher kommt es denn, daß mancher sich einbildet, er verstehe die ganze Kunst Tonstüke zu sezen, wenn er dergleichen Fehler zu vermeiden weiß.

In diesem eingeschränkten Sinn genommen, ist der Saz für die Musik, was die Grammatik für die Sprache. Man kann vollkommen grammatisch, das ist sehr verständlich, deutlich und rein sprechen, ohne etwas zu sagen, das Aufmerksamkeit verdienet; und in der Musik kann man sehr rein sezen und doch ein elendes Tonstük machen. Diese Kunst hat mit allen schönen Künsten das gemein, daß sie erstlich Genie und Geschmak erfodert, um, nach Beschaffenheit der Absicht, das zu erfinden und zu wählen, was dem Werk seine Kraft geben soll, und denn die Fertigkeit das erfundene so vorzutragen, oder auszudrücken, wie es die mechanischen Regeln der Kunst zu Vermeidung alles Anstoßes erfodern. Nur dieser zweyte Punkt ist bestimmten Regeln unterworfen, die man, ohne Genie und Geschmak zu haben, lernen und beobachten kann.

Wenn man also unter dem Worte Saz nur die Kenntniß und Beobachtung dieser Regeln versteht, so ist er eine leicht zu lernende Sache. Kenntniß der Harmonie, der Behandlung der Consonanzen und Dissonanzen, der Modulation, des Takts und Rhythmus, ist alles, was dazu gehöret. Aber auch dieses wenige nicht blos zu wissen, sondern nach den Regeln auszuüben, erfodert, daß man außer der Kenntniß der Regeln, ein Gefühl derselben habe. Es wäre möglich, daß man einem tauben Menschen diese Regeln des Sazes begreiflich machte, und daß er in einem geschriebenen Tonstük die Fehler gegen dieselben entdekte: dennoch würd er sie bey Aufführung des Stüks nicht fühlen, noch im Stande seyn etwas nach den ihm sehr bekannten Regeln zu sezen.

Wer demnach den blos mechanischen Saz nicht nur verstehen, sondern zur Ausübung besizen will, muß doch schon eine große Fertigkeit haben, Gesang und Harmonie sehr deutlich zu vernehmen, das angenehme und wiedrige, das wolfließende und das harte darin mit voller Klarheit zu empfinden. Hiezu aber wird noch außer dem feinen Gehör sehr große Uebung erfodert. Man würde vergeblich unternehmen, einem Menschen, der weder singen noch spiehlen kann, die Regeln des Sazes zur Ausübung beyzubringen. Es kann seyn, daß er sie faßt und ihre Richtigkeit einsieht; aber ausüben wird er sie nie. Dieses Ausüben ist in der That nichts anders, als Gesang und Harmonie, die man empfindet, als hörte man sie, so in Noten zu sezen, wie man sie empfindet, und hernach das, was etwa darin anstößig und gegen die Regeln seyn möchte, zu verbessern.

Hieraus ist abzunehmen, daß nur derjenige den Saz zu Beurtheilung oder Erfindung eines Tonstüks anwenden könne, der es durch ein gutes Gehör und durch Uebung so weit gebracht hat, daß er einer Seits, wenn er ein geschriebenes Tonstük sieht, den Gesang und die Harmonie desselben zu empfinden, und wenn er ein Stük höret, es in Noten zu schreiben, im Stande ist. Folglich muß die Fertigkeit der Ausübung der Musik der Erlernung des Sazes vorhergehen.

Dieses wird auch überall beobachtet: und hierin zeigen die Meister in der Sezkunst, die verständige Ueberlegung, die den Schullehrern zu erstaunlicher Quaal und zu unersezlichem Zeitverlust der Jugend,

fast durchgehends fehlet. Sie sind so unverständig, daß sie der Jugend den Saz, das ist die Grammatik der Sprache lehren, ehe ihnen die Sprache selbst verständlich ist. Das heißt einem, der noch nicht höret, sondern das Hören selbst nach und nach lernen soll, den Saz der Musik lehren. Wenn man in der Musik so verführe, so wäre die Zeit des Unterrichts eben so verlohren, als sie es in den Schulen ist.

Man fängt also in der Musik mit Recht von der Ausübung an. Der künftige Tonsezer lernt zuerst singen und spiehlen. Dadurch bekommt er Empfindung von Harmonie und Melodie; lernt einen melodischen Saz ins Gehör fassen, das leichte und schweere desselben empfinden; bekommt ein sicheres Gefühl von Tonarten, von dem was die, entweder zugleich, oder nach einander, ins Gehör fallenden Töne harmonisches, oder unharmonisches haben; bringt es endlich so weit, daß er viele zugleich klingende Töne einzeln von einander unterscheidet, und zu sagen weiß, wann auch ein mehrstimmiges Stük gespiehlt wird, was für Töne jede Stimme hat. Dieses ist gerade das, was man in Absicht auf eine Sprache nennt, sie können, das ist, nicht nur das, was andre sprechen, verstehen, sondern auch seine eigenen Gedanken in dieser Sprach ausdrüken können.

So wie nun in Absicht auf Sprachen und redende Künste, nur der, der eine Sprache würklich spricht, im Stand ist, so wol die Grammatik derselben, als das, was zur Beredsamkeit gehöret, deutlich zu fassen, so ist es auch in der Musik, wo nur der den Saz lernen kann, dem die Sprache der Musik bereits geläufig worden.

Und hier zeiget sich noch eine Aehnlichkeit zwischen der Musik und den redenden Künsten, die Aufmerksamkeit verdienet. Mancher der eine Sprache blos aus dem gemeinen Gebrauch gelernt hat, bringt es, ohne weitere Anleitung dahin, daß er ein guter Redner oder Dichter wird. Und so geschieht es auch, daß ein Sänger oder Spiehler, ohne weitern Unterricht ein Tonsezer wird. Solche ungelehrte Sezer, werden insgemein *Naturalisten* genennt. Hier müssen wir nun der Wichtigkeit der Sache halber anmerken, daß es weit leichter ist in Beredsamkeit und Poesie ein guter Naturaliste zu werden, als in der Musik. Der Saz hat eine Menge solcher Regeln, die schweer zu entdeken sind, und vielerley Kunstgriffe, auf die man erst durch mancherley Erfahrungen gefallen ist. Es ist allemal höchst unwahrscheinlich, daß der beste Naturaliste sie alle entdeken werde. Der Tonlehrer, der sich ein eigenes Geschäfte daraus macht, alle vorhandene Regeln des Sazes zu prüfen, ihre Gründe zu erforschen, sie auf wenige einleuchtende Grundsäze zu bringen, alle Kunstgriffe in den Werken der besten Tonsezer zu entdeken, ihrem Ursprung und ihrem Nuzen nachzudenken u. s. f. ist im Stande, dem, der die Sprache der Musik versteht, in kurzer Zeit alle Regeln, Künste und Vortheile des Sazes beyzubringen, von denen er selbst vielleicht die wenigsten würde entdekt haben.

Es scheinet mir um so viel nöthiger dieses denen, die sich um den Saz bekümmern, zu empfehlen, da es izt mehr, als ehedem, gewöhnlich wird, daß bloße Sänger oder Spiehler sich einbilden, sie können zu einer hinlänglichen Fertigkeit im Saze kommen, wenn sie ihn auch eben nicht schulmäßig gelernt haben. Wir wollen nicht in Abrede seyn, daß es nicht hier, wie in andern Künsten, außerordentliche Genie gebe, die ohne fremden Unterricht zu großer Fertigkeit in Ausübung des Sazes gekommen sind. Aber wie kein verständiger Mensch aus dergleichen außerordentlichen Fällen, und da man ohne eigenes Bestreben sehr reich, oder mit aller Vorsichtigkeit um sein Vermögen gebracht wird, die Maxime ziehet, man soll sich keine Mühe geben etwas zu erwerben, oder es sey völlig unnüze, vorsichtig zu seyn, um das seinige zu erhalten; so kann man dieses auch hier nicht thun. Wer den Saz nicht wol gelernt hat, läuft allemal Gefahr, daß er in seinen Sachen bey den angenehmesten, nachdrüklichsten und fürtreflichsten Erfindungen, Fehler begehen werde, die anstößig sind, und die Werke seines Genies verunstalten. Ofte merket auch der Naturalist sehr wol, daß einem durch bloßes Genie ausgearbeiteten Stük etwas fehlet; aber worin der Fehler bestehe, oder wie er zu verbessern sey, hindert die Unwissenheit der Regeln ihn einzusehen. Manche Stüke, besonders, wo mehrere concertirende Stimmen zusammen kommen, erfodern ihrer Natur nach gewisse Kunstgriffe des Sazes, auf die nicht leicht einer von selbst verfällt (*). Und auch in andern Stüken ist es gar nicht selten, daß die schönsten melodischen Gedanken durch eine schlechte oder gezwungene Harmonie, die man aus Unwissenheit der Regeln dazu genommen

(*) Doppelter Contrapunkt; Duet, Quartet.

men hat, gar viel verliehren. Je mehr würkliches Genie man zur Kunst hat, je wichtiger wird es, daß man die Regeln des Sazes auf das genaueste studire; denn nur dem guten Genie werden sie recht nüzlich.

Ich kann mich nicht enthalten diesen Artikel mit einer Anmerkung zu beschließen, die mir mancher übel nehmen wird. Aber die Liebe zur Wahrheit ist bey mir stärker, als die Furcht getadelt zu werden. Hasse, der mit recht berühmte Hasse, ist gewiß ein Mann von wahrem Genie zur Musik. Aber man merkt in seinen Duetten, besonders, wenn man sie gegen die Graunischen hält, den Mangel dessen, was Viele unnüze Künsteleyen nennen. Hätte dieser sonst große Mann den Saz so durchaus verstanden, wie Graun, so würde er in solchen vielstimmigen Sachen, ihm den Rang eben so streitig machen, als er es in Ansehung der Arien thut. Aber in jenen ist er wahrhaftig weit unter ihm; blos weil er nicht alle Künste des Sazes so genau verstund wie Graun. Dieses sey allen jungen Tonsezern zur Warnung gesagt.

Uebrigens kann ich mich hier in keine nähere Betrachtung des Sazes einlassen, sondern verweise deshalb auf das Kirnbergerische Werk, das mir in allen besondern den Saz betreffenden Artikeln zum Wegweiser gedient hat, und das, wenn, wie bald zu erwarten ist, der zweyte Theil wird hinzugekommen seyn, das vollständigste, gründlichste und zugleich verständlichste Werk seyn wird, das bis dahin über den Saz geschrieben worden.

Scene.

(Schauspielkunst.)

Wir nehmen hier das Wort nicht in der abgeleiteten Bedeutung für einen einzelen Theil des Drama, den man sonst Auftritt nennt; (*) sondern verstehen dadurch den Ort, wo die Handlung des Schauspiehls vorfällt. In diesem Sinne hat das Wort eine weitere, oder engere Bedeutung, da es entweder das Land, und den Ort, oder insbesonder den Plaz anzeiget, nämlich, ob die Handlung unter freyem Himmel auf einen öffentlichen Plaz, oder in einem Hause vorgeht. Wir wollen jenes die allgemeine, dieses, die besondere Scene nennen.

(*) S. Auftritt.

Im Trauerspiehl, das seinen Stoff meistentheils aus der Geschichte nihmt, ist die allgemeine Scene schon durch den Inhalt des Stüks bestimmt. Die Comödie aber, deren Inhalt erdichtet ist, oder die doch meistentheils erdichtete Personen wählt, trift auch eine Wahl über die allgemeine Scene. Sie ist nicht gleichgültig; denn auch hier muß nicht nur die Wahrscheinlichkeit beobachtet werden, daß die Sitten der Personen und das was geschieht, dem Ort angemessen seyen; sondern auch zur Täuschung und zur Würkung des Stüks kann die Scene das ihrige beytragen.

Verschiedene Dichter lassen die allgemeine Scene der Comödie völlig unbestimmt, und der Zuschauer hat die Wahl, in welches Land und in welche Stadt er sich in der Einbildung versezen wolle. Dies scheinet mir ein Mangel zu seyn. Wer ein Mährchen, oder eine Parabel erzählt, hat eben nicht nöthig zu sagen, wo man sich die Sache, die sich nirgend zugetragen hat, als geschehen vorstellen soll. Aber die Comödie kann uns schon durch den Ort, wo sie vorgefallen ist, zum voraus intereßiren, besonders wenn wir den Ort kennen, oder ihn zu kennen wünschten: und wenn uns die dort herrschenden Sitten schon bekannt sind; so kann die Uebereinstimmung dessen, was wir in der Vorstellung sehen, mit dem was wir bereits wissen, viel zur Wahrscheinlichkeit beytragen. Wenn die Comödie nicht blos belustigen, oder nicht blos allgemeine allen Menschen gleichnöthige Lehren geben, sondern auf die besondern Sitten der Zuhörer Einfluß haben soll; so muß die Scene nicht in fremde Länder verlegt, sondern in der Nähe genommen werden.

Aber eine genauere Ueberlegung erfodert die Wahl der besondern Scene, und die Sache verdienet hier die Anregung um so mehr, da nicht selten beträchtliche Unschiklichkeiten über diesen Punkt vorfallen. Ich sehe zwar wol, daß man wegen der großen Schwierigkeit der Sache, nicht alles so sehr genau nehmen kann: doch kann ich, so nachgebend ich auch zu seyn mir vornehme, mich nicht enthalten, etwas sehr wiedriges und unnatürliches dabey zu empfinden, wenn ich sehe, daß ein Vorzimmer, oder ein Flur des Hauses, der ein allgemeiner Durchgang für Bediente und Fremde ist, bisweilen zu geheimen Berathschlagungen gebraucht wird; oder wenn in einem Privathause so mancherley Personen, die dahin nicht gehören, durcheinander laufen, oder sich so begegnen, wie nur auf öffentlichen Pläzen gewöhnlich ist.

Wenn das, was über diese Materie zu sagen ist, ausgeführt werden sollte; so müßte man sich in eine nähere Betrachtung aller Geheimnisse der dramatischen Kunst einlassen. Wir wollen von dem wesentlichen des Drama nur so viel anführen, als nöthig ist, um das was zu der Wahl der besondern Scenen gehöret, zu beurtheilen.

Ich glaube guten Grund zu haben aus der Beschaffenheit der griechischen Trauerspiehle zu schließen, daß ihre Verfasser sich zur Hauptmaxime gemacht haben, eine bekannte wichtige Handlung, so wie sie an einem bestimmten Ort hat vorfallen können, auf eine dem Zwek ihres Trauerspiehls gemäße Weise zu schildern. Nach der allgemeinen Wahl der Materie scheinet ihre erste Sorge auf die Wahl einer schiklichen Scene gerichtet gewesen zu seyn; da sie es für ein Grundgesez hielten, diese Scene durchaus unverändert beyzubehalten, konnte ihnen nicht einfallen etwas vorzustellen, oder dem Zuschauer etwas von der Handlung sehen zu lassen, das an einem andern Orte vorgefallen. Gehörte etwas, das ausserhalb dieser einzigen unveränderlichen Scene vorgefallen war, nothwendig mit zur Handlung, so wußten sie die Erzählung, oder die bloße Erwähnung desselben, wenn diese schon hinlänglich war, den auf der Scene erscheinenden Personen, auf eine schikliche Weise in den Mund zu legen. Nun gieng also ihre Hauptbemühung darauf, wie sie diese einzige unveränderliche Scene, die gleichsam der Pol war, nach welchem sie ihre Fahrt einrichteten, würdig anfüllen könnten. Daß sie Genie genug dazu gehabt haben, liegt am Tage.

Hingegen kommt es mir vor, daß die Neuern nach einer andern Grundmaxime verfahren. Nicht die besondere Scene ist der Pol, der ihren Lauf leitet; sondern die Handlung, die Charaktere, und überhaupt das, was sie vorzustellen sich schon vorgenommen haben. Nach diesem Bedürfnis muß die Scene, so oft es nöthig ist, sich verändern. Wir haben so gar Stüke, die keine Haupthandlung haben, wo der Dichter sich zur Grundmaxime gemacht hat, um den Charakter seiner Hauptperson recht zu schildern, aus seinen Thaten von mehrern Jahren, das heraus zu suchen, was zu der Schilderung dienet. (†) Kurz bey den meisten Neuern hat die Betrachtung der Scenen gar keinen Einfluß auf die Wahl des besondern in der Materie, sondern diese ziehet die Scenen nach sich; da bey den Alten, die Scene jenes nach sich zog.

Es ist hier der Ort nicht zu untersuchen, welche von diesen beyden Arten zu verfahren, die beste sey. Nur im Vorbeygange bemerken wir, daß die leztere für die Gemächlichkeit des Dichters, bequämer, als jene sey, und daß sie auch weniger Erfindungskraft erfodere. Denn es ist ungleich leichter, aus der Geschicht eines Menschen das herauszusuchen, was seinen Charakter ins Licht sezet; oder wenn die Geschicht es nicht darbiethet, etwas in dieser Absicht zu erdenken, wenn man durch die Scene nicht gebunden wird; als solche Sachen gerade für diese schon bestimmte Scene, die für die ganze Handlung dieselbe bleibet, auszudenken. Dieses beyseite gesezt, merken wir hier nur so viel an, daß die Behandlung, nach der Maxime der Neuern, die beständige Veränderung der Scene nothwendig mache. Wird dieses gehörig beobachtet, so ist alsdenn der Dichter, so bald man nur die Grundmaxime seines Verfahrens gut geheißen hat, (und sie ist würklich, als eine besondere Art, gar nicht zu verwerfen) nicht mehr zu tadeln.

Nun kommt aber noch eine dritte Behandlungsart vor, welche sich eigentlich an gar kein Grundgesez mehr bindet. Weder die Scene, noch die Natur der Handlung, noch die Charaktere bestimmen die Wahl des Einzelen; sondern der Dichter nihmt von der Handlung alles mit, was ihm einfällt, wenn er nur glaubt, daß es dem Zuschauer von irgend einer Seite her gefalle. Da kommen Zeit und Ort gar nicht mehr in Betrachtung. Der Dichter hat, ohne die geringste Rüksicht, daß jedes, was geschieht, nothwendig eine gewisse Zeit erfodere, und an einem schiklichen Orte geschehen müsse, seine ganze Handlung so eingerichtet, wie es etwa bey einer bloßen Erzählung geschieht, da weder Zeit noch Ort der Handlung Einfluß auf die Erzählung haben können.

Aus

(†) Hievon ist das kürzlich herausgekommene Stük, Göz von Berlichingen die neueste Probe. Ich habe nichts gegen den Werth solcher Stüke, die man pieçes a tiroir nennen könnte, zu erinnern. Nur muß man sie nicht für Muster der Tragödie überhaupt ausgeben, sonst geht die Kunst des Sophokles ganz verlohren; denn wäre der Verlust doch größer, als der gänzliche Mangel solcher Trauerspiehle der neuesten Art.

Aus einem solchen Verfahren, das nun freylich für den Dichter die wenigsten Schwierigkeiten hat, entstehen denn die häufigen Unschiklichkeiten in Ansehung der Scenen. Der Dichter denkt: „Sey es, wie es wolle, izt müssen die Leuthe nach meinem Plan dieses thun, und so sprechen. Die Zeit sey dazu hinlänglich und der Ort schiklich oder nicht, daran hab ich mich nicht zu kehren.„ So gänzlich hätte man doch schwachen, oder gemächlichen Dichtern zu gefallen, das Drama nicht von allen Banden losmachen sollen, weil zulezt zwischen der Dramatischen und Epischen Kunst kein Unterschied mehr bleibt.

Wie wol diese Beobachtungen aus der verschiedenen Art, wie die Alten und Neuen die Tragödie behandeln, gezogen sind, so ist es leicht alles auch auf die Comödie anzuwenden. Man wird überhaupt daraus abnehmen, daß der Dichter sich schlechterdings nach der Scene zu richten habe, es sey nun, daß er sie unveränderlich durch die ganze Handlung beybehalte, oder vielfältig abändere. Dieses schließt denn freylich manchen Einfall, den er bey Ausarbeitung seines Stükes hat, als unbrauchbar aus, so gut er sonst auch seyn möchte. Aber eben darum weil er ein Dichter ist, ein Dichter aber Genie und Erfindungskraft haben muß, fodert man von ihm, daß er anstatt des hier unschiklichen, was ihm eingefallen ist, etwas eben so Gutes, das sich zugleich für diesen Ort schiket zu erfinden wisse.

Diejenigen, die den Dichter gern von gar allen Banden befreyen, und seiner Einbildungskraft völlig freyen Lauf lassen möchten, (und diese Kezerey reißt bey uns immer mehr ein) bedenken nicht, daß dadurch zulezt alle Kunst aufgehoben wird, und daß man auf dem Weg, den sie so sehr anpreisen, wieder auf die autoschediasmatischen Werke, die der Kunst vorhergegangen sind zurüke kommt. (*) Wenn der Dichter von allen Zwang frey seyn soll, so muß man ihn auch von dem Vers erledigen, der ihm unstreitig Zwang anthut.

(*) S. Dichtkunst. S. 253.

Schafft; Stamm.

(Baukunst.)

Der eigentliche Körper einer Säule oder eines Pilasters mit Ausschließung des Fußes und Knauffes. Seine Theile sind der Schafft, oder Stamm selbst, an seinem obern Theile der Ablauf und Obersaum; am untern End aber der Untersaum und Anlauf. (*) Der Stamm der Pilaster ist vom Anlauf bis auf den Ablauf durchaus gleich dik; bey der Säule aber wird der Schafft verjüngt, oder eingezogen, das ist allmählig nach oben zu dünner. (*) Große steinerne Säulen haben sehr selten Schaffte von einem einzigen Stein, weil solche Maßen überaus schweer zu regieren sind. Man kann aber die Stüke so gut aufeinander sezen, daß der Schafft so gut, als aus einem Stein ist. Ein merkwürdiges Beyspiehl hiervon, das zugleich beweist, wie wenig die Alten bey ihren Gebäuden, wo es auf Festigkeit ankam, die Kosten gescheuht haben, führt Rob. Wood in der Beschreibung der Ruinen von Baalbek an. (*) Eine sehr hohe Säule deren Schafft aus drey Stüken zusammengesezt war, fiel gegen eine Mauer, zerschlug den Stein, auf den sie stürzte, vom Schafft selbst sprang ein Stük ab, und die Fugen giengen deswegen nicht von einander, obgleich kein Kütt sie verband. Diese bewundrungswürdige Festigkeit der Fugen kam von eisernen Tiebeln oder Dornen her, die in zwey aneinanderstoßende Theile des Schafftes eingelassen waren. Diese Tiebel waren über einen Fuß dik. Eine Probe was für ein Aufwand auf die Festigkeit der Gebäude gemacht worden. Der Tempel, zu dem diese Säule gehörte, war mit einem Porticus umgeben, an dem 54 solcher Säulen stunden.

(*) S. Ablauf.

(*) S. Verdünnung.

(*) S. 43.

Schatten.

(Mahlerey.)

Wenn ein Körper von einem unmittelbar auf ihn fallenden Licht, es sey das Sonnen= oder das Tages= oder irgend ein anderes Licht, hinlänglich erleuchtet wird, daß man seine Farbe erkennen kann, so sind immer Stellen an demselben, die das Licht nicht in dem vollen Maaße genießen, entweder, weil ihre Fläche nicht gerade gegen das Licht gekehrt ist, oder weil eine andre Ursach einen Theil desselben auffängt. (*) Wenn nun gleich ein solcher Körper durchaus gleich gefärbt wäre, so muß er wegen des hellern und schwächeren Lichtes an den verschiedenen Stellen, andere Farben zeigen, und an den Stellen, worauf gar nichts von merklichem Lichte fällt, finster, oder schwarz seyn. So lange nun das Licht in seiner Verminderung noch stark genug ist, uns die Farbe des Körpers in ihrer Art, obgleich immer etwas dunkeler zu zeigen, so kann man nicht eigentlich sagen, daß die Stellen, die diese geschwächte

(*) S. Licht.

Farbe zeigen, im Schatten liegen; aber die Farben derselben sind schattirt (*); eben so wenig nennt man die völlig finstern Stellen, wo gar nichts von Farbe (Schwarz ausgenommen) zu erkennen ist, Schatten. Hiedurch wird der eigentliche Begriff vom Schatten bestimmt. Wir verstehen nämlich die Stellen eines erleuchteten Körpers darunter, wo das Licht so schwach ist, daß die Art der auf denselben liegenden Farben, nicht mehr bestimmt ist, sondern in eine andere Farbe übergeht, wo z. E. das Schwefelgelbe, wegen Mangel des Lichtes nicht mehr schwefelgelb ist, wo das Meergrün aufhört meergrün zu seyn; wo das Weiße aufhört weiß zu seyn.

(*) S. Den folgenden Artikel.

Von Licht und Schatten hangen nicht blos die Farben ab, mit denen ein Körper ins Gesicht fällt, sondern auch ein Theil seiner Bildung, in so fern wir diese bemerken. Also hänget in einem gemahlten Gegenstand, Schönheit, Lieblichkeit und Harmonie der Farben, wie auch zum Theil Schönheit und Feinheit der Gestalt, von der Behandlung der Schatten ab, und sie macht einen höchst wichtigen Theil der Kunst des Mahlers aus: vielleicht ist die Behandlung der Schatten der schweereste Theil der ganzen Farbengebung.

Man kann füglich alles, was der Mahler bey Behandlung der Schatten zu beobachten hat, auf zwey Hauptpunkte bringen: 1. Auf die beste Wahl der Stärke und Schwäche derselben und 2. auf ihre Art und Farbe.

Wie wichtig der erste Punkt sey, ist gar leicht einzusehen. Man kann flaches Schnizwerk, Schaumünzen, auch ganz runde Figuren von Gips oder Erz, so sezen, oder halten, daß die Schatten ganz schwach und an vielen Stellen kaum merklich sind: Alsdenn verliehren die schönsten Werke dieser Art einen großen Theil ihrer Schönheit. Sezet man sie so, daß alle Schatten sehr stark, und fast völlig schwarz sind; so heben sich zwar die hervorstehenden Theile, die im Licht sind ungemein, aber das Ganze verliehret ebenfalls sehr viel von seiner Schönheit. In beyden Fällen bleiben sehr viel feinere Erhöhungen und Vertiefungen unbemerkt; im erstern an den hellen Stellen wegen Mangel des Schattens, im andern an den dunkelen Stellen, wegen Mangel des Lichts.

Der Mahler der solche Fälle mit Beurtheilung beobachtet hat, wird daraus den Schluß ziehen, daß die zu mahlenden Gegenstände allemal in einen gewissen Grad der Stärke der Schatten, ihre größte Vollkommenheit erhalten, und dieses wird ihn überzeugen, wie wichtig ein unabläßiges genaues Beobachten der Natur in diesem Punkt sey. So wie die Physik sich gänzlich auf Beobachten und Experimente gründet, so giebt es auch eine Experimentalmahlerey, die dem Mahler so wichtig ist, als die Experimentalphysik dem Naturlehrer. Und es ist zu bedauren, daß diese Experimentalmahlerey, wozu L. da Vinci vor mehr als 200 Jahren bereits einen so vortreflichen Grund gelegt hat, nach ihm nicht mit dem gehörigen Eyfer ist fortgesezt worden. Wie der Philosoph, um den Menschen im Grunde kennen zu lernen, auf alles, was er im Umgange mit andern hört und sieht, genau Acht hat, so muß es auch der Mahler machen. Ich würde ihm rathen, einige Gips und Wachsbilder, nebst verschiedenem Schnizwerk an einem dazu besonders bestimmten Orte, wo das einfallende Licht gar mancherley Veränderungen unterworfen ist, täglich vor Augen zu haben, und die verschiedenen Würkungen der Schatten genau daran zu beobachten, damit ihm die kleinesten Vortheile des Schattens bekannt würden. Ich weiß wol, daß gute Mahler dergleichen Beobachtungen täglich machen; aber es ist zu wünschen, daß sich auch solche fänden, die sich die Mühe nicht verdrießen ließen, ihre Beobachtungen, wie da Vinci, aufzuschreiben, und bekannt zu machen, damit weniger scharfsinnige, oder weniger fleißige, zu dieser so nüzlichen Art zu studiren, aufgemuntert würden.

Die Wahl der stärkern oder schwächern Schatten ist aber nicht blos in Rüksicht auf die Schönheit der Formen, und des Herausbringens der kleinern Schönheiten derselben, sondern auch in Rüksicht auf das Colorit wichtig. Einigen Farben geben sehr sanfte und schwache, andern stärkere Schatten die größte Annehmlichkeit. Darum muß der vollkommenste Colorist jeden Einfluß der Schatten auf jede Farbe genau beobachten. Wir können aber auch hierüber nichts mehr thun, als ihm die fleißige Beobachtung solcher durch Schatten bewürkter Veränderungen der Farben empfehlen. Dadurch kommt er in Stand zu bestimmen, welche Gegenstände, in Absicht auf die Schönheit des Colorits mit schwachen, und welche mit stärkern Schatten wollen behandelt seyn.

Wir merken über den Punkt der Stärke der Schatten nur noch überhaupt an, daß durch fleißiges und nachdenkendes Beobachten, der Mahler zu einer beynahe vollkommenen Kenntnis der hieher gehörigen Dinge kommen könne.

Weit größere Schwierigkeiten hat der zweyte Punkt, nämlich die Art und Farbe der Schatten. Es ist eine zuverläßige Bemerkung, daß die Gemählde die beste Harmonie, und wenn das übrige gleich ist, das angenehmste Colorit haben, deren Schatten durchaus einerley Art der Farbe und des Tones haben, das ist, ins gelblichte, grünlichte, oder bräunlichte u. s. f. fallen, wenn nur bey diesem durchgehends herrschenden Ton die Schatten nicht durchaus einfärbig sind. Sie müssen nothwendig, wenn sie nicht kalt, schweer oder troken seyn sollen, eben so gut ihre Mittelfarben haben, wie die hellen Stellen. Wie ein großer Flek von Roth auf einem Gesichte, das nicht hinlänglich durch Mittelfarben schattirt ist, unangenehm und hart wird; so ist es auch ein durchaus ohne Mittelfarben brauner, oder gelblichter Schatten. Das Warme und Leichte der Schatten kann nicht anders, als durch Mittelfaben und zum Theil durch hineinspielende Wiederscheine erhalten werden. Dieses möchte wol der schweerste Theil des Colorits seyn. Denn da würde der Mahler, nachdem er den reichesten Vorrath von Beobachtungen aus der Natur gesammelt hat, noch wenig gewonnen haben. Er muß in der Ausübung wol erfahren seyn. Es läßt sich wol bemerken, wie in der Natur angenehme und warme Schatten entstehen; aber die Farben zu finden, wodurch sie auch im Gemählde so werden, erfodert erstaunliche Uebung, oder ein besonders glükliches Gefühl. Vieles kann ein aufmerksamer Beobachter aus den Werken der vornehmsten Coloristen lernen. Wer viel wol erhaltene Gemählde eines Van Dyk und andrer großen Niederländer studiren kann, wird manchen Vortheil über diesen Punkt entdeken. Aber denn bleibet doch immer noch die Schwierigkeit übrig, daß man gar oft die ursprünglichen Farben, die sie gebraucht haben, schweerlich errathen kann. Denn die Zeit selbst trägt sehr viel dazu bey, durch gewisse Veränderungen, die die Farben dadurch erlitten haben, die Schatten weicher, oder härter zu machen.

Hr. Cochin hat aus fleißiger Beobachtung vieler Werke einiger Welschen Mahler Anmerkungen gezogen, die hier wesentlich sind. An den Gemählden des Luc. Giordano sind die Schatten bräunlich, und haben eine Hauptfarbe, die mit dem braunen der Umbra übereinkommt, Pet. da Cortona hat dazu durchgehends ein gräuliches Braun genommen; Baccino hat gelblichte Schatten; Paul von Verona hat sie ins Violette gemacht; Guercin bläulicht; der französische Mahler La Fosse braunroth. (*) Derselbe Ton der Schatten muß der guten Harmonie halber bey allen Farben gebraucht werden, sie mögen in den Lichtern roth, blau, grün oder andrer Art seyn. Hiebey kann eine wichtige Bemerkung nicht übergangen werden, die schon da Vinci gemacht hat, und die in unsern Zeiten von dem berühmten Hrn. von Buffon, als eine merkwürdige Erscheinung angemerkt, und von Hr. Beguelin nach ihrer wahren Ursach erklärt worden ist. (†) Da Vinci sagt, er habe oft an weißen Körpern rothe Lichter und blaue Schatten gesehen. Und im Jahr 1743 kündigte der Hr. v. Buffon der Academie der Wissenschaften in Paris als eine besonders merkwürdige Beobachtung an, daß bey auf und untergehender Sonne die Schatten allemal eine bestimmte Farbe haben, und bald grün, bald blau seyen. Wie dieses zugehe, hat der scharfsinnige da Vinci schon überhaupt angemerkt; aber eine nähere Untersuchung und vollständige Erklärung der Sache hat Hr. Beguelin gegeben, auf die ich den Leser, Kürze halber verweise.

(*) Voyage d'Ital. T. I. p. 201.

Von den Schlagschatten sprechen wir in einem besondern Artikel.

Schattirung.

(Mahlerey.)

Durch dieses Wort verstehen wir die Veränderungen, die eine Farbe nach den verschiedenen Graden der Stärke des darauf fallenden Lichts leidet, aber nur in so weit sie noch immer dieselbe Art, oder den Namen ihrer Gattung, roth, blau, gelb u. s. f. behält. Hieraus entstehet die große Mannigfaltigkeit der Mittelfarben, von deren vollkommenen Behandlung ein großer Theil des Colorits abhängt. Davon aber ist bereits besonders gesprochen worden. (*)

(*) S. Mittelfarben.

(†) S. Traitté de peinture par L. da Vinci Chap. CLVIII. Memoires de l'Academie roy. des sciences de Paris Ann. 1743. Mem. de l'Acad. roy. des sc. de Berlin An. 1767.

Schaubühne.

(Baukunst; Schauspielkunst.)

Ist der Plaz auf welchem das, was im Drama vor den Augen der Zuschauer geschieht, verrichtet wird, der deswegen über den Grund, worauf ein Theil der Zuschauer steht, erhöhet ist. Die Beschaffenheit der Schaubühne hat einen großen Einfluß auf die vollkommene Aufführung des Drama. Wenn alles so soll vorgestellt werden, wie es in der Natur würklich geschehen wäre, so muß die Beschaffenheit des Orts der Scene jedesmal genau beobachtet, mithin die Schaubühne für jede Handlung besonders eingerichtet werden. Also muß schon in der Anlage der Schaubühne dafür gesorget seyn, daß sie auf mancherley Weise veränderlich sey; weil die Scene bald groß, bald klein, bald ein offener, bald ein verschlossener Ort, bald einen Garten, oder ein offenes Land vorstellen muß.

Hieraus ist überhaupt zu sehen, daß die Schaubühne in dem, was ihr Bau beständiges hat, ein sehr großer, breiter und tiefer Saal seyn sollte, der durch leichte, auf dem Boden des Saales hin und her zu schiebende Wände und durch Vorhänge, bald zu einer großen, bald zu einer kleinen Scene könnte gemacht werden.

Wenn dieses seine Richtigkeit hat, so müssen wir nothwendig an der Einrichtung so wol der alten Schaubühne der Griechen und Römer, als der neuern verschiedenes aussezen. Jene war so beschaffen, daß der hintere Grund ein festes Werk war, so daß die Bühne nach ihrer Tiefe oder Länge, die ohne dem gering war (†), nicht konnte erweitert werden. Diese hintere Wand stellte insgemein Aussenseiten von Gebäuden vor, aus denen die handelnden Personen durch drey verschiedene Thüren hervortraten, und der Plaz wo sie spiehlten, war insgemein eine Strasse, ein Markt, oder ein Plaz außer einer Stadt, aber immer gleich tief.

In unseren Bühnen macht ein bis auf den Boden herunterhangender Vorhang den hinteren Grund der Bühne aus. Dieses giebt den Vortheil, daß nicht nur die Tiefe der Schaubühne nach Belieben größer oder kleiner kann gemacht werden, nachdem man den Vorhang von dem vodersten Ende der Bühne mehr oder weniger entfernet; sondern daß vermittelst der darauf angebrachten Mahlerey die Scene sich so weit erstreken kann, als man will.

Hingegen haben unsre Schaubühnen noch verschiedene sehr wichtige Fehler. Erstlich sind sie, einige Opernbühnen ausgenommen, viel zu schmal; so daß sie zwar sehr tiefe, oder lange, aber nie keine breite Pläze vorstellen können. Die Schauspiehler können sich zwar in Ansehung der Tiefe insgemein weit genug von einander entfernen, aber in einerley Entfernung von dem Zuschauer stehen sie immer nahe neben einander, obgleich die Handlung ofte das Gegentheil erfodert.

Denn hat unsere Scene mit der alten den Fehler gemein, daß Straßen, öffentliche Pläze und die inneren Zimmer der Häuser dieselbe Breite haben; weil die Schaubühne sich in der Breite, nicht so wie in der Länge größer und kleiner machen läßt, sondern immer gleich bleibet. Wär unsre Bühne überhaupt viel breiter, als sie wirklich ist, so könnten die handelnden Personen sich nach der Breite weiter von einander entfernen, und man könnte nicht nur sehr tiefe, sondern wenn die Mahlerey an den beweglichen Seitenwänden zu Hülfe genommen würde sehr breite Pläze vorstellen.

Freylich entstünde denn eine neue Schwierigkeit, wenn die Scene in kleine Zimmer zu verlegen wäre. Doch wär dieser größten theils dadurch abzuhelfen, daß die vodersten zwey oder drey Wände perspektivisch geschoben würden, wie die beystehende Figur zeiget.

```
C——————————————————————D
      —      E      —
      —             —
    —        F        —
   —                   —
A · · · · · · · · · · · · · B
```

A B stellet das voderste Ende der Schaubühne in ihrer ganzen Breite vor; C D den Vorhang im Grund. Die kleinern Striche die gemahlten Wände; E ein kleines Zimmer. So könnten die Wände, die F gegenüberstehen einen Vorsal, oder einen andern Plaz vor dem Cabinet E vorstellen. Die einzige Unbequäm-

(†) Der Herr von Riedesel sagt in seiner Reise durch Sicilien und Groß-Griechenland, S. 152. daß er die Scene in dem Theater von Tavormina, dem alten Taurominium nur von 5 Neapolitanischen Palmen gefunden, welches freylich eine unbegreifliche Einschränkung ist.

bequämlichkeit hiebey wäre, daß dergleichen kleine Zimmer etwas tief in die Bühne hereinkämen und die Schauspiehler etwas lauter sprechen müßten, um verstanden zu werden.

Unter der Menge der dramatischen Stüke der Alten, sind wenige, die sich auf unsern gar zu schmalen Bühnen auf eine schikliche Weise vorstellen ließen, und auch von viel guten neuern Stüken wird die Vorstellung dadurch, daß die spiehlenden Personen ofte zu nahe aufeinander stehen müssen, sehr unschiklich. Solche doppelte Auftritte, dergleichen Plautus und Terenz bisweilen haben, und die sehr lustig sind, können auf unsern engen Bühnen gar nicht angebracht werden.

Es ist schade, daß der Herr von Riedesel, dessen ich vorher gedacht habe, da er in den Ruinen eines alten Theaters in Sicilien gewesen ist, nicht eine genaue Beschreibung von allem gegeben hat, aus welcher vielleicht einiges Licht über die wahren Ursachen des sich von der Scene so sehr leicht bis auf die entlegensten Stellen des Schauplazes verbreitenden Tones, hätte gezogen werden können. Denn dieses scheinet noch ein ziemlich allgemeiner Mangel unsrer Bühnen, daß sie den Ton der spielenden Personen eher schwächen, als verstärken.

Schaumünz.

Wir begreifen unter diesem Namen nicht nur die, nach Art der gangbaren Geldsorten, zum Andenken besonderer Personen, oder Begebenheiten geprägten Schaustüke, sondern auch die gangbaren Geldsorten alter und neuer Zeit selbst, in so fern ihr Gepräge die Aufmerksamkeit der Künstler verdienet. Sie sind, wie mehrere Gattungen, nur zufälliger Weise Gegenstände des Geschmaks und der schönen Kunst worden.

Man kann gar leicht begreifen, wie die Nothdurft die Gewohnheit eingeführt habe, kleinen Stüken Metall Zeichen einzuprägen, wodurch sie ein authentisches Zeugnis ihres Werths, oder der Lauterkeit des unverfälschten Metalles, bekommen. Und es gereicht dem menschlichen Verstand zur Ehre, daß er so vielfältige Mittel ausgedacht hat, Sachen, die bloße Nothdurft erzeuget hat, auch noch in höhern Absichten nüzlich zu machen. Dieses ist auch dem Genie der Natur gemäß, die sich nirgend begnüget das blos nothwendige in ihren Werken anzubringen, sondern sie zugleich auch schön und zu Nebenabsichten brauchbar macht, ob sie gleich dabey die Regeln einer klugen Wirthschaftlichkeit nicht aus den Augen sezt. Da man also geprägte Metalle brauchte, war es ein verständiger und glüklicher Einfall, sie zugleich zu Gegenständen des Geschmaks zu machen, so wie man es mit den Gebäuden gemacht hat. Vielleicht hat man diesen guten Einfall den Griechen zuzuschreiben; wenigstens wüßte ich nicht, daß man vor ihnen Münzen geprägt hätte, an denen man eine unzweifelhafte Absicht entdeken könnte, daß sie auch Gegenstände des Geschmaks hätten seyn sollen.

Die Schaumünzen haben in mehrern Absichten einen Vorzug über alle andere Gattungen der Kunstwerke. Ihre allgemeine, schnelle und leichte Ausbreitung; ihre Dauer, die der sonst alles zerstöhrenden Zeit troz zu biethen scheinet; die leichte Art sie in sehr großer Zahl zu vermehren, sind Vortheile, die ihnen eigen sind. Zwar sind sie in Ansehung der Bearbeitung und Ausführung des Stoffes, den die zeichnenden Künste wählen, enger eingeschränkt, als die Mahlerey, die Kupferstecherkunst, die Bildhauerey und die Baukunst. Aber jene Vorzüge ersezen das, was ihnen von dieser Seite abgeht. Doch ist auch ihr Stoff nicht unbeträchtlich.

Die Griechen kannten keine kräftigere Aufmunterung zu öffentlicher Tugend und keine größere Belohnung des Verdienstes, als die Statüen. Ich getraue mir zu sagen, daß die Schaumünzen hiezu noch weit schiklicher wären. Man stelle sich vor, was für eine Ehre es wäre, wenn das Bildniß einer Privatperson, sehr seltener und wichtiger Verdienste halber, auf gangbaren und von dem Landesherren geprägten Münzen erschiene? Ich glaube nicht, daß der ruhmgierigste Mensch eine größere Ehre sich wünschen könnte.

Außer dem Vortheil die Tugend zu belohnen, haben die Schaumünzen noch vielerley Nuzen. Sie sind die sichersten Mittel die merkwürdigsten Begebenheiten, die in der Geschicht eines Volkes Epochen ausmachen, auf die spätheste Nachwelt zu bringen. Zwar nicht mit allen Umständen, wie die Beredsamkeit es thun könnte, aber doch mit dem Wesentlichsten, dadurch sie sich auszeichnen. Sie können auch, ohne Rüksicht auf die Nachwelt, nüzlich gebraucht werden, die Einwohner eines Landes auf gewisse Erfindungen, Stiftungen und neue Anordnungen aufmerksam zu machen, und für dieselben einzunehmen. Endlich dienen sie auch die Nachwelt

von

von der gegenwärtigen Beschaffenheit gewisser Dinge, die vergänglich sind, zu unterrichten, merkwürdige Gebäude, Maschinen, Instrumente und andre Erfindungen nach ihrer wahren Form, zum Unterricht für die späthesten Zeiten aufzubehalten. Also könnte eine Nation die Schaumünzen sehr vortheilhaft brauchen der Nachwelt einen guten Begriff von ihrem Verstand, Geschmak und Tugend beyzubringen.

Wollte man alle diese Vortheile, deren Wichtigkeit in die Augen fällt, auf das sicherste erhalten, so müßte man erstlich das, was die Erfindung, den Geschmak und die Kunst dieses Zweyges betrift, zu einer gewissen Vollkommenheit bringen, und dann auch auf vernünftige Polizeygeseze zur besten Anwendung desselben denken. Da dieser zweyte Punkt ausser den Gränzen der allgemeinen Theorie der Kunst liegt; so wollen wir nur von dem ersten sprechen.

Es hat sich, so viel ich weiß, bis izt noch niemand in eine wahre und auf richtige Grundsäze beruhende Critik der Schaumünzen eingelassen, ob gleich die Sache dieser Mühe wol werth ist. Wir wollen versuchen einen Anfang dazu zu machen und die weitere Ausführung der Sach andern überlassen.

Von den verschiedenen Absichten die man bey Schaumünzen hat, ist bereits gesprochen worden; und man muß sie vor Augen haben, um die Beschaffenheit dieser kleinen Kunstwerke richtig anzugeben.

Das erste was unmittelbar aus den erwähnten Absichten fließt, ist dieses, daß gangbare Münzsorten sich besser zu jedem Zwek der Schaumünzen schiken, als solche, die ohne bekannten und gangbaren Werth zu bekommen, nur in geringer Anzahl für Liebhaber, oder für einen sehr eingeschränkten Gebrauch gepräget werden. Diese verfehlen ihren Zwek größtentheils; weil sie nicht allgemein unter das Volk ausgebreitet werden; weil sie vor ihrem Untergang nicht genug gesichert sind, den nur ihre große Menge und allgemeine Ausbreitung verhindert, und endlich; weil viele aus Mangel des öffentlichen Charakters, oder der gesezlichen Weyhung, nicht Aufsehens genug machen.

In diesem Stük verdienen die Alten nachgeahmt zu werden, die nur selten andre Schaumünzen machten, als die zugleich gangbare Geldsorten seyn sollten.

In Ansehung des Inhalts oder der Erfindung kann man die Schaumünzen in zwey Classen eintheilen, und sie durch die Benennung der historischen und der ästhetischen (es fällt mir kein schiklicherer Name bey) unterscheiden. Historische nenn' ich die, welche die Sache schlechtweg ankündigen, und es denen, für die sie gemacht sind, überlassen, was sie davon denken, und dabey empfinden sollen: den Namen der Aesthetischen aber würde ich denen geben, wo die Sache selbst schon in einem Licht vorgestellt wird, in welchem sie natürlicher Weise einen besondern vortheilhaften Eindruk machen sollte.

Historisch sind durchgehends alle griechische und römische Schaumünzen, ob sie gleich vielfältig mit allegorischen Bildern besezt sind; denn diese Bilder dienen blos zur historischen Bildersprach, und drüken das, was die blos nachrichtliche Umschrift sagt, durch andre Zeichen aus, oder vertreten die Stelle dieser Umschrift. Die ästhetischen Schaumünzen sind eine Erfindung der Neuern. Sie stellen die Sache nicht blos zur Nachricht vor, sondern geben ihr eine Wendung, die den, der die Schaumünze sieht, auf eine nachdrükliche Weise rühren soll; dieses erhalten sie durch würklich allegorische Abbildung der Sache. Zum Beyspiehl will ich das Schaustük meines berühmten Landsmanns Hedlinger anführen, wodurch er der Republik Bern seine Hochachtung bezeuget hat, wobey er doch noch etwas von der Art der Alten beybehalten.

Auf der Vorderseite siehet man das allegorische Bild der Republik; eine Pallas, die sich an Berns Wapenschild lehnet, in der rechten Hand einen Palmen- und einen Oelzwey, in der linken aber den Speer hält, auf welchem eine Müze, das alte Zeichen der Freyheit, gesezt ist, nebst der Aufschrift Res publica Bernensis. So weit ist das Stük historisch, und im Geschmak der Alten; weil in so fern blos der Staat, dem zu Ehren das Stük gepräget worden, sowol durch die Schrift, als durch ein bezeichnendes Bild, genennt wird. Aber dieses Bild ist nur die Hauptfigur einer reich zusammengesezten Gruppe, die im Grunde nichts anders, als eine allegorische Lobrede auf die Republik ist. Ein aus alten, izt in Abgang gekommenen Waffen bestehendes, und mit einem Lorbeerzweyg umwundenes Siegeszeichen, deutet auf die Siege älterer Zeit, und neue Kriegeszeichen, allegorische Abbildungen der Wissenschaften, der Künste, der Gerechtigkeit, der Gelindigkeit, des Reichthums, der Freygebigkeit, schil-

schildern den gegenwärtigen Charakter der Republik. Dieses gehöret zum Aesthetischen.

Auf der hintern Seite liegen auf einem steinernen mit einem Teppich bedekten Würfel ein Lorbeer- und ein Olivenkranz und die Ueberschrift ist: Virtuti et prudentiae. Dieses kann auch noch als historisch angesehen werden; weil dadurch schlechthin ausgedrukt wird, daß der Künstler dieses Werk aus Hochachtung für die Tugend und Weißheit dieser Republik verfertiget habe.

Die wesentliche Vollkommenheit der historischen Schaumünze besteht darin, daß sie die Sache, die sie blos zur Nachricht ausbreiten will, bestimmt, deutlich, und kurz ausdrüke, so wie es etwa eine historische Inschrift thun würde. Man könnte den Zwek in der That mit bloßer Schrift auf der Schaumünz erreichen, und in viel Fällen wären keine Bilder nothwendig. Allein wolgezeichnete und gut gearbeitete Bilder, wenn sie auch nichts zur Nachricht beytragen, welches der Fall der Hinterseiten auf den meisten antiken Münzen ist, machen die Schaumünze schäzbarer; veranlassen, daß man sie gern und oft betrachtet, und daß dadurch der Zwek desto sicherer erhalten wird.

Die Bilder, die man auf historische Münzen sezet, sind Portraite der Personen, die man durch solche Denkmale ehret; bildliche Vorstellungen der That oder Begebenheit, wodurch das Denkmal veranlasset worden ist, oder der Personen, des Staats, der Stadt, welche das Denkmal gestiftet hat; bisweilen wahre Abbildungen von Werken, oder Erfindungen, die man für wichtig genug hält, zu vieler Menschen Kenntniß, oder auf die Nachwelt zu kommen, dergleichen verschiedene merkwürdige Gebäude sind, die man auf alten Münzen antrifft. Hierüber haben wir außer dem, was vorher über ihre Deutlichkeit, Kürze und Richtigkeit angemerkt worden nichts zu sagen; weil sie ihre übrige Beschaffenheit, was die Schönheit und den Geschmak betrifft, mit den andern Werken zeichnender Künste gemein haben. Nur scheinet es, daß Würde und edle Einfalt wesentlicher zu solchen Werken, als zu irgend einer andern Gattung, erfodert werden; weil es meist öffentliche Werke sind, die ein ganzes Volk veranstaltet hat, und die für ein ganzes Volk, auch wol gar für die Nachwelt besonders, bestimmt sind. Hiezu findet man die besten Muster in den Sammlungen griechischer und römischer Münzen. Die neuern Werke dieser Art fallen gar oft ins Schwülstige, ins Uebertriebene, ins Schweere, oder gar ins Niedrige.

Mehr Nachdenken und Erfindung fodern die ästhetischen Schaumünzen, und es wäre der Bemühung eines Mannes von Geschmak nicht unwürdig die Theorie dieses besonderen Nebenzweyges der schönen Künste zu bearbeiten. Man trifft kaum in irgend einem andern Theil mehr Mißbrauch, schlechten Geschmak und so vollen Unsinn an, als hier. Unter der ungeheuren Menge neuerer Schaumünzen sind die, denen ein Mann von Geschmak Beyfall geben könnte, höchst selten. Die Hauptsache kommt auf zwey Punkte an. 1. Daß man einen wichtigen der Sach angemessenen Gedanken erfinde, der, auch in so fern er durch Worte ausgedrukt würde, der Sach anständig, auch vollkommen kräftig, oder ästhetisch sey. 2. Das eine wolausgesonnene Allegorie diesen Gedanken nicht nur richtig ausdruke, sondern ihn noch stärker und nachdrüklicher sage, als bloße Worte es vermochten. Dies ist ein höchst schweerer Punkt. Ich will zur Erläuterung dieser Sach ein Beyspiehl anführen. Man hat ein Schaustük, das, wo ich nicht irre, auf den Erbstatthalter der vereinigten Niederlande, Wilhelm V, geprägt worden. Die besondere Veranlassung dazu ist mir nicht bekannt, und ich habe das Stük auch nicht bey der Hand. Nur erinnere ich mich, daß der Gedanken, den man hat vorstellen wollen, dieser ist: daß der Prinz vermöge des engen aber zwanglosen Bandes, das ihn an die vereinigten Republiken heftet, diese nicht als ein Herr beherrsche, sondern durch seinen Einfluß die Quelle einer dauerhaften Ordnung und des Wolstandes geworden. Der Gedanken ist an sich gut und wichtig. Die Allegorie, wodurch er sinnlich ausgedrukt wird, ist das Planeten System, das blos durch den Einfluß der Sonne, daurende Ordnung, Leben und Nahrung bekommt. Blos das allgemeine Gesez der Schweere, folglich ein ganz natürliches Band, verbindet darinn alles zusammen, und das Haupt, nämlich die Sonne, herrscht zwar, aber blos zum Wolthun, und nicht despotisch, indem sie selbst dem Zug der Planeten nachgiebt und beständig von diesen aus ihrer Ruhe gerükt wird. Dieses wird durch die Umschrift: Unus traho septem, trahorque ab illis, wol ausgedrukt. Die Allegorie ist vollkommen richtig und geistreich: aber sie ist etwas zu gelehrt, und denn hat sie mehr die Kraft eines

eines Gleichnisses, als einer wahren Allegorie; sie drükt den Gedanken nur deutlicher, aber nicht nachdrüklicher aus, als Worte.

Von der eigentlichen Beschaffenheit solcher Allegorien, wie sie hier nöthig sind, haben wir bereits anderswo gesprochen (*), und überlassen, um nicht gar zu weitläuftig zu seyn, die nähere Betrachtung dieser Sach einem andern Liebhaber der schönen Künste.

(*) S. Allegorie in zeichnenden Künsten.

Die Kunst der Schaumünzen ist, wie die zeichnenden Künste überhaupt von den Griechen beynahe auf den höchsten Punkt der Vollkommenheit getrieben worden. Doch haben auch die Neuern etwas hinzugethan, und Werke gemacht, die mit den Alten um den Vorzug streiten. Aber hiervon sprechen wir in einem andern Artikel. (*)

(*) Steinschn ider, Stempelschneider.

Wir haben aber hier noch einiges anzumerken. Die großen Schaumünzen die einen erhöheten und aus Gliedern, die den Gliedern der Baukunst ähnlich sind, bestehenden Rand haben, werden insgemein Medaillen genennt, die kleinern aber, deren Rand wie in den größern gangbaren Münzsorten, kraus ist, bekommen insgemein den Namen Jettons, welches ohngefehr so viel bedeutet, als Zahl- oder Rechenpfennig. Es ist ein Vorurtheil zu glauben, daß eine Person mehr durch eine Medaille, als durch ein Jetton geehrt werde. Man könnte mit mehrerm Rechte das Gegentheil behaupten; denn die Ehre scheinet um so viel größer, je weiter eine Schaumünz ausgebreitet wird. Dieses aber geschieht durch Jettone besser; weil mehrere Menschen, des geringern Preises halber, sie kaufen, als große Medaillen. Eben so scheinet es, daß kupferne Medaillen, weil sie dem Einschmelzen weniger, als silberne und goldene unterworfen sind, einen Vorzug vor diesen haben.

Die vodere Seite, die insgemein das Brustbild oder den Kopf einer Person vorstellt, wird ofte mit dem französischen Wort Avers bezeichnet, die hintere, die den Gedanken darüber ausdrükt, heißt denn der Revers, und wenn auf dieser noch unten ein kleiner abgesonderter Raum ist, so bekommt er den Namen Exergue.

Schauspiehl.

Daß die Menschen einen starken Hang nach allen Gattungen der Schauspiehle haben, ist zu bekannt, als daß es nöthig wäre, es hier zu zeigen. Mit großer Begierd und Lebhaftigkeit versammelt sich die Menge überall, wo sie etwas besonderes und ausserordentliches zu sehen, oder zu hören glaubet, ob sie gleich kein anderes Interesse dabey hat, als die Neugierde zu befriedigen, oder eine Zeitlang sich in einem etwas lebhaften leidenschaftlichen Zustand zu fühlen.

Es war sehr natürlich, daß die schönen Künste sich dieses natürlichen Hanges der Menschen bedienten, ihnen künstlich veranstaltete Schauspiehle zu geben. Die frommen Eyferer und die finstern Moralisten, die alle zum Zeitvertreib veranstaltete Schauspiehle verwerfen, bedenken nicht, was für wichtige Gelegenheiten dem Menschen nüzlich zu seyn, sie den schönen Künsten zu benehmen suchen. Würden sie die Sachen genauer überlegen, so würden sie finden, daß es besser sey, anstatt die Schauspiehle zu hindern, auf Mittel zu denken, sie, ohne ihnen von ihrer Annehmlichkeit etwas zu benehmen, recht nüzlich zu machen.

So bald die Menschen durch das gesellschaftliche Leben ihren Gesichtskreis erweitert, und ihre innere Würksamkeit vermehrt haben, wird ihnen der gedankenlose Zustand, da weder der Geist noch die Empfindung durch äußere Gegenstände gereizt und in einige Wärme gesezt werden, unerträglich. Nur der noch halb wilde Mensch, der sich wenig über das Thier empor gehoben hat, kann einen solchen Zustand der Gedankenlosigkeit ertragen: stellt er sich aber bey dem schon etwas mehr gebildeten Menschen oft ein, so verliehret dieser dadurch seine Würksamkeit und die Wärme des Geistes und Herzens, die ihn eigentlich zu einem weit über die Thiere erhabenen Wesen machen.

Also hat der Mensch kein wichtigeres Interesse, als die beständige Unterhaltung und Verstärkung seiner innern Würksamkeit. Dadurch wird er immer verständiger, immer empfindsamer, vermehrt die Masse seiner Vorstellungen und damit auch die Fertigkeit sie zu ordnen und Nuzen daraus zu ziehen. Was einzelen Menschen begegnet, die, wenn sie in einem einsamen Cabinet, in Ruhe und Müßiggang erzogen worden, träg, unthätig, dumm, ungesellig werden, das würde auch einem ganzen Volke wiederfahren, das in thierischer Unthätigkeit lebte. Nun sind zu beständiger Unterhaltung der innern Würksamkeit nur zwey Mittel vorhanden; Geschäfte und Zeitvertreib. Zu Geschäften wird der Mensch

durch die Noth getrieben; aber wenn sie auch sonst nichts verdrießliches haben, so ermüden sie zu sehr, als daß man ihnen beständig obliegen könnte, und haben dabey den Nachtheil, daß man sie meist einsam, oder doch in gar zu sehr eingeschränkter Gesellschaft verrichten muß. Immer anhaltend würden sie den Menschen ungesellig machen, und außerdem noch seinen ganzen Gesichtskreis gar zu eng einschränken. Darum ist es nothwendig, daß sie mit angenehmen Zeitvertreib abwechseln, und daß dieser die Menschen in größerer Anzahl zusammenbringe, als die Arbeit gewöhnlicher Weise verstattet.

Was ist also natürlicher, nüzlicher, wolthätiger, als daß die, deren Beruf es ist, für das Beste der Gesellschaft zu sorgen, auch auf Mittel denken, derselben angenehmen und zugleich nüzlichen Zeitvertreib, der sie in größere Gesellschaften zusammenbringe, zu verschaffen? Ueberläßt man dieses dem Zufalle, so werden allerhand schädliche Folgen daher entstehen. Die Muße wird einige auf verderblichen Zeitvertreib führen, andere werden sich von gewinnsüchtigen Menschen, entweder zu abgeschmakten, unvernünftigen, oder zu unsittlichen Schauspiehlen verleiten lassen, welche die schlimmesten Folgen haben. Also gebe man einem fleißigen und arbeitsamen Volke wol überlegte und nüzliche Schauspiehle.

In großen Städten, wo insgemein die Anzahl der ganz, oder halb müßigen Menschen sehr beträchtlich ist, scheinen zweyerley Schauspiehle nöthig: ein tägliches für eine geringere Anzahl Menschen, und ein etwas selteneres für die Menge, deren dringendere Arbeit nur bisweilen einen Ruhetag zuläßt. Einige überall eingeführte Feste und Feyertage, öffentliche Spaziergänge und andere durch Gewohnheit eingeführte Zusammenkünfte, thun schon etwas zu gesellschaftlicher Vereinigung, und zum Zeitvertreib. Aber es ist weder hinlänglich, noch nüzlich genug. Besondere Veranstaltungen, wodurch die Einwohner eines Orts veranlasset würden, in grössern Gesellschaften zusammen zu kommen, und da einen wahrhaftig nüzlichen, und jedem angenehmen Zeitvertreib zu genießen, scheinen allerdings der Ueberlegung eines Gesezgebers würdig zu seyn.

Seltsame Träumereyen! wird ohne Zweifel mancher hiebey denken. Man soll also in jeder Stadt und in jedem Dorfe Schauspiehler unterhalten? Was für ungereimte Dinge nicht ein müßiger Kopf ausheket! Nur etwas Geduld, wir wollen die Sachen ganz vernünftig überlegen. Noch ist hier vom Schauspiehl überhaupt, und nicht von Comödien die Rede. Ich kenne ein Land, wo bald jedes Dorf den Sommer über wöchentlich mehr als eine Art eines öffentlichen Schauspiehles genießt, die ich selbst sehr ofte mit großem Vergnügen angesehen habe; theils die Gewohnheit, theils würklich überlegte Veranstaltungen des Gesezgebers haben mancherley Leibesübungen und Spiehle eingeführt, denen ein ganzes Dorf mit Lust zusieht, und wobey Fröhlichkeit nicht ohne guten Anstand herrscht. Ich glaube mich nicht zu betrügen, wenn ich solchen Arten von Schauspiehlen einen sehr vortheilhaften Einfluß auf die Gemüther zuschreibe. Auch darin nicht, daß ohne belästigenden Aufwand, und mit einiger Ueberlegung und Klugheit, solche Schauspiele allmählig etwas mehr Form und Nuzbarkeit erhalten könnten. Also ist eben nicht alles, was von allgemein einzuführenden Schauspiehlen gesagt wird, bloßes Hirngespinnst eines in Träumerey versunkenen Kopfes. Wenigstens nicht für die Länder, die das Glük genießen, unter einer nicht ganz brutalen Regierung zu stehen.

Aber ich verirre mich zu weit aus meiner Bahn, da hier eigentlich nur von den scenischen Schauspiehlen die Rede seyn sollte. Indessen scheinet es doch nöthig, um das, was von dieser besondern Gattung zu sagen ist, einleuchtender zu machen, von der Nothwendigkeit und der Würkung des Schauspiehles überhaupt zu sprechen. Von der Nothwendigkeit haben wir gesprochen; aber die Würkung des Schauspiehles ist noch näher zu betrachten.

Es ist gewiß, daß der Mensch in keinerley Umständen lebhafterer Eindrüke und Empfindungen fähig ist, als bey dem öffentlichen Schauspiehl. Der Geist ist nicht nur da in völliger Freyheit, und durch Wegräumung aller andern Vorstellungen bereit, jeden Eindruk, den man ihm geben wird, anzunehmen, sondern erwartet dieses mit Lebhaftigkeit, und man freuet sich zum voraus darauf. Ein großer und höchstwichtiger Vortheil, den sich bey andern Gelegenheiten, wo die Menschen aus Pflicht oder Zwang zusammenkommen, ein Redner mit großer Müh und Kunst kaum verschaffen kann. Hier ist jeder schon zum voraus auf das, was er hören und sehen wird, begierig, und zum stärksten Eindruk vorbereitet.

Denn wird durch die Menge der Zuschauer, und wo dieses sich zugleich einfindet, durch eine gewisse Feyerlichkeit der Sache, die Lebhaftigkeit der Erwartung, und jeder Eindruk unglaublich verstärkt. Große und feyerliche Versammlungen haben dieses an sich, daß das, was man dabey sieht und hört, in dem Verhältnis der Menge der Zuschauer, und der Feyerlichkeit des Tages, Kraft auf die Gemüther bekommt. Man sollte denken, daß jeder einzele Zuschauer das, was alle andre zu gleicher Zeit fühlen, in sich vereinige. Nichts in der Welt ist anstekender und kräftiger würkend, als Empfindungen, die man an einer Menge Menschen auf einmal wahrnihmt.

Also sind unstreitig öffentliche Schauspiehle, vorzüglich aber die, die bey feyerlichen Gelegenheiten, und mit einiger in die Augen fallender Veranstaltung, oder Parade gegeben werden, die vorzüglichsten Gelegenheiten, auf ein ganzes Volk die stärksten, lebhaftesten, folglich auch würksamesten Eindrüke zu machen. Ein alltägliches Schauspiehl, besonders das, was zu sichtbar das Gepräg einer ärmlichen Privatveranstaltung hat, verlieret einen großen Theil dieser Würkung, besonders, wenn die Anzahl der Zuschauer gering ist. In Griechenland und Rom wurden anfänglich die Schauspiehle blos bey Gelegenheit feyerlicher Festtage gegeben. Da thun sie allerdings die größte Würkung. Unsere scenische Schauspiehle, so wie sie meistentheils sind, verliehren einen großen Theil der Würkung, die sie durch überlegtere Veranstaltungen haben könnten.

Wir wollen nun, ohne noch zu behaupten, daß die Sache sich würklich so verhalte, voraussezen, daß dem so vorbereiteten Zuschauer ein Schauspiehl vorgestellt werde, das nach seinem Inhalt lehrreich und wichtig sey; das seinen Verstand wichtige Vorstellungen, in seinem Herzen große und edle, oder doch wahrhaftig nüzliche Gesinnungen und Bewegungen rege mache; daß er da Menschen handeln sehe, deren Denkungsart, Maximen, Grundsäze und Gesinnungen er sich könne zum Muster nehmen, oder zur Warnung dienen lassen; daß er Handlungen sehe, deren einleuchtende Rechtschaffenheit und edle Größe, sein Herz mit Liebe für die Tugend entflamme, oder auf der andern Seite abschrekende Beyspiehle von der Niedrigkeit, Abscheulichkeit und den traurigen Folgen des Lasters: kann man alsdenn an der großen Wichtigkeit solcher Schauspiehle noch zweifeln?

Kein Verständiger wird sich getrauen einem solchen Schauspiehl die höchste Nüzlichkeit abzusprechen: man wird vielmehr dem Aristoteles Beyfall geben, der ihm die erste Stelle unter den Werken des Geschmaks anweiset. Aber noch zweifeln viel verständige Männer, daß das Schauspiehl so seyn könne; oder daß dabey, wenn es auch so wäre, gewisse höchst schädliche und verderbliche Mißbräuche, die man aus Erfahrung nur allzugewiß kennt, können vermieden werden. Was hilft es, sagt man, daß man die innere Möglichkeit eines wahrhaftig nüzlichen Schauspiehles einsehe, nachdem man aus Erfahrung weiß, daß bey der Ausführung einer so nüzlich scheinenden Sache, sich so viel schädliches und verderbliches mit einschleicht, das die Vortheile noch weit überwiegt?

Wir wollen nicht verschweigen, daß nicht ziemlich durchgehends sich würklich schweere Mißbräuche überall eingeschlichen, wo die scenischen Schauspiehle gewöhnlich sind; wir wollen so gar gestehen, daß eben deßhalb in manchem Orte die Schauspiehle, so wie sie sind, mehr schaden, als nüzen. Die verderblichen Folgen desselben sind zu bekannt, als daß es nöthig wäre, sie hier anzuzeigen. Wäre diesem Uebel nicht abzuhelfen, oder wären die hiezu nöthigen Mittel, ohne in andre große Schwierigkeiten zu verfallen, nicht möglich, so wollten wir gerne die Sache aufgeben. Aber sie scheinet uns nicht ohne Rettung zu seyn. Es würde zwar eine sehr weitläuftige Abhandlung erfodern, wenn wir uns über jede einzele Schwierigkeit dieser Sache einlassen, und die Mittel anzeigen sollten, sie zu übersteigen. Wir wollen also blos bey dem Wesentlichsten stehen bleiben.

Ohne Gründ und Gegengründe neben einander zu halten, und abzuwägen, begnügen wir uns einige sehr leicht auszuführende Einrichtungen vorzuschlagen, wodurch der größte Theil, der den Schauspielen izt anhangenden schädlichen Folgen abgeholfen würde. Leicht würden diese Einrichtungen seyn, wenn man einen ernstlichen Vorsaz, bey denen, die allein öffentliche Einrichtungen zu machen berechtiget sind, voraussezt. Dieses ist freylich ein Hauptpunkt, dessen nähere Betrachtung eigentlich nicht hieher gehört.

Zuerst

Zuerst wäre nöthig, daß die Schauspiehle von der gesezgebenden Macht nicht blos, als Privatanstalten geduldet, oder geschüzt, sondern als würklich wichtige öffentliche Einrichtungen besorgt, und durch Geseze gehörig eingeschränkt würden. Dieser Vorschlag hat keine Schwierigkeit; weil er keinen, oder doch nicht zu achtenden Aufwand erfodert, als etwa ein öffentliches Gebäude zu Schauspiehlen, wozu sich allemal leicht Rath fände. Verständige und redliche Männer, die die Aufsicht, wenigstens wechselsweise, und auf eine Zeit, ohne Belohnung dafür zu fodern, auf sich nähmen, würden sich wol finden.

Die öffentlichen Schauspiehle müßten nur auf gewisse Tage eingeschränkt werden: (die täglichen Vorstellungen für die Menge reicher Müßiggänger in großen Städten, lassen wir hier aus der Acht) und vorzüglich auf Tage der Feyer und Erholung, da ohnedem die wenigsten Einwohner Geschäfte treiben. Und ich würde es für nichts weniger, als gottlos halten, wenn selbst einige gottesdienstliche Feyertage mit dazu genommen würden. Hiebey zeigen sich keine Schwierigkeiten; es sey denn, daß man befürchten wollte, der Zulauf möchte zu groß seyn. Aber dieser Schwierigkeit die nur in sehr großen Städten vorkäme, ist da so leicht abzuhelfen, daß wir uns dabey nicht aufhalten.

Kein Stük müßte auf die Schaubühne kommen, das nicht vorher von verständigen, redlichen und öffentlich dazu bestellten Männern, dazu für würdig, oder schiklich gehalten worden. Auch über diesen Punkt sehe ich keine Schwierigkeit, besonders, wenn diese Männer angewiesen wären, nicht zu entscheiden, was vorgestellt, sondern was nicht vorgestellt werden soll. Die einzige Schwierigkeit, die aber wol zu heben wäre, besteht darin, daß diesen Männern einige wahrhaftig gründliche Maximen, der Beurtheilung halber vorgeschrieben würden. Es läßt sich doch wol, ohne ein Solon, oder Lykurgus zu seyn, einsehen, was hier schädlich ist, oder nicht. Eben diese Männer müßten die Aufsicht auf die Policey des Schauspiehles haben, und die Schauspiehler unter ihnen, als ihrer besondern Obrigkeit, in Sachen die zum Schauspiehl gehören, stehen.

Die Dichter, die das Glük hätten, Stüke, die die Erlaubnis der Vorstellung erhalten, gemacht zu haben, müßten, so wie es in Frankreich geschieht, nach Maaßgebung des Beyfalles, den ihre Werke erhalten, aus den Einkünften der Schaubühne hinlänglich belohnet werden. An der Möglicheit dieser Belohnung wird wol Niemand zweifeln. Die vorgeschlagenen Einrichtungen werden begreiflich machen, daß der Zulauf zum Schauspiehl groß sey, daß folglich der Preis der Pläze sehr gering, und die Einnahm dennoch hinlänglich seyn würde, Dichter und Schauspiehler reichlich zu belohnen, ohne dem Zuschauer beschwerlich zu fallen.

Ich halte dafür, daß diese Vorschläge allein schon hinlänglich wären, nicht nur die Schaubühne von der ihr izt anklebenden Schädlichkeit zu reinigen, sondern sie in der That zu ganz wichtigen Anordnungen zu machen. Länder und Städte, die nicht völlig unter dem Druk der Armuth schmachten, hätten immer noch Vermögen genug, den dazu erfoderlichen Aufwand zu bestreiten. Aber es scheinet unnöthig, sich über diesen Punkt ausführlicher einzulassen.

Der allgemeine Charakter des guten Schauspiehles bestehet darin, daß sehenswürdige Sachen einer Menge Menschen zugleich vorgestellt werden, damit diese nicht nur einen sehr vergnügten, sondern auch zugleich in andern Absichten nüzlichen Zeitvertreib dabey genießen. Was auf der Schaubühne vorgestellt wird, muß der Menge verständlich und faßlich seyn; muß nicht blos wenige Menschen von besondern Stand und Lebensart, sondern das ganze Publicum intereßiren; muß schon durch das Aeußerliche die Sinnen stark rühren, und schon dadurch interessant seyn. Was man sieht, muß höchst natürlich, aber auch lebhaft, das Aug weder verwirrend, noch ermüdend, folglich einfach und genau bestimmt seyn, damit man es schnell fasse, und der Eindruk davon nicht erst bey längerm Nachdenken empfunden werde.

Die erwähnten nothwendigen Eigenschaften, muß man bey Verfertigung und Anordnung der Schauspiehle nothwendig vor Augen haben. Man muß die versammelte Menge, für welche man arbeitet, nicht einen Augenblik aus dem Gesichte verliehren, sich beständig an ihren Plaz, und in ihre ganze Lage stellen, um zu beurtheilen, ob alles, was vorkommt, die gehörige Würkung thun werde. Ein Dichter, der für einsame Leser schreibt, kann fürtrefliche Dinge sagen, und einen Ausdruk dazu wählen, der höchst schiklich wäre, und beydes könnte in einem Schauspiehle sehr unschiklich seyn. So kann eine Handlung für den, der sie episch oder historisch be-

behandeln wollte, fürtreflich, und zum Drama sehr unschiklich seyn. Hier muß der wesentliche Theil der Handlung, auf den das meiste ankommt, nothwendig vor unsern Augen vorgehen, und nicht blos erzählet werden.

Diese Foderungen betreffen nur das Interessante und Anlokende des Schauspiehles. In so fern es nun zugleich ein den schönen Künsten würdiges und nüzliches Werk seyn soll, muß es auch noch andern Foderungen genug thun. Zwar muß man bey Verfertigung des Schauspiehles nicht den unmittelbaren moralischen Nuzen, sondern jene, als die wesentlichen Foderungen vorzüglich vor Augen haben. Der Schauplaz ist vornehmlich ein Ort des lebhaften Zeitvertreibes, nicht eine Schule der Sitten; er nihmt diesen Charakter nur zufällig an. Aber das ist wesentlich, daß der Zeitvertreib nicht zugleich schädlich sey. Der dramatische Dichter kann sich also dieses zur Maxime machen, daß er, um seinen Beruf gemäß zu handeln, die versammelte Menge unschädlich lebhaft zu belustigen, zugleich aber, so weit dieses mit jenem bestehen kann, nüzlich zu unterhalten habe. Hier gilt vorzüglich die Regel des Horaz. Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci.

Unschädlich wird das Drama, wenn guter Geschmak alles, was man dabey sieht und höret, begleitet; wenn in Absicht auf die äußern Sitten, und die innere Gemüthsbeschaffenheit, nichts unanständiges, nichts unsittliches, nichts lasterhaftes, oder schändliches, als belustigend, angenehm, oder vortheilhaft vorgestellt wird; wenn das, was den Zuschauer hauptsächlich ergözt, das, an dessen Vorstellung er das größte Wolgefallen hat, weder unsittlich, noch auf irgend eine Weise schädlich ist.

Es gehört viel Verstand, Kenntnis des Menschen, und große Erfahrung dazu, diesen Foderungen genug zu thun. Denn viel Dinge, die sehr interessant und unterhaltend sind, scheinen oft unschädlich, und können es doch durch ganz natürliche Folgen werden. So ist es nicht nur an sich gar nicht schädlich, sondern für viele Gemüther nüzlich, durch Mitleiden gerührt zu werden: Man intereßirt sich mit ungemeiner Rührung für die leidende Tugend, nihmt herzlichen Antheil an dem Unglük, oder widrigen Schiksal unschuldiger Menschen. Wir sehen daher, daß die zärtlich rührenden Schauspiehle durchgehends großen Beyfall finden. Aber es gehört wahrhaftig Vorsichtigkeit dazu, wenn sie nicht vielen schädlich werden sollen. Ein einziger besonderer Fall, wird die Wichtigkeit dieser Anmerkung bestätigen. Gute, aber dabey etwas schwache Gemüther, finden die größte Wollust, an zärtlichem Mitleiden, und man hat zu befürchten, daß junge Personen von solchem Gemüthe, durch rührend traurige Scenen, nicht nur von Vergehungen und Uebereilungen, dadurch sie veranlasset worden, nicht abgeschrekt, sondern so gar dazu verleitet werden. Ich könnte mehr, als ein Beyspiehl anführen, da schwache Menschen durch einen vermeintlich erbaulichen, und daher beneidungswürdigen Tod hingerichteter Missethäter, verleitet worden, sich einen solchen auch zuzuziehen.

Auch hat man Beyspiehle, daß offenbare und verabscheuhungswürdige Laster blos aus Unvorsichtigkeit auf der Schaubühne etwas so lustiges angenommen haben, daß unbedachtsame Menschen, nicht nur keinen Abscheu, sondern gar Reizung, oder Anlokung dafür gefühlt haben. Hievon hat man ein merkwürdiges Beyspiehl an der berühmten comischen Oper, die unter dem Namen the Beggars Opera bekannt ist; darin die Lebensart und der Charakter des liederlichsten Räubergesindels auf eine sehr comische Art geschildert wird. Man will in London, wo das Stük seit vielen Jahren ofte auf die Schaubühne kommt, zuverläßig erfahren haben, daß dadurch viele zu dieser verworfenen Lebensart verleitet worden. Deswegen ist es voriges Jahr in ernstliche Ueberlegung gekommen, dieses Lieblingsstük der Einwohner in London durch ein Gesez von der Schaubühne zu verbannen. Daran hat der Verfasser des Stüks, der ganz andre Absichten dabey hatte, wol nicht gedacht.

So sind nach meinem Bedenken alle listige und mit Genie ausgedachte und ausgeführte Betrügereyen der Bedienten, die so häufig in Comödien vorkommen, auf ähnliche Weise für den zuschauenden Pöbel schädlich, wenn gleich der Dichter die Vorsichtigkeit braucht, sie zulezt zu beschämen. Dieses beweiset nun hinlänglich, daß man große Vorsichtigkeit anwenden müsse, auch das mittelbar schädliche zu vermeiden.

Wir haben vorher angemerkt, daß lebhafte, dabey unschädliche Belustigung die Haupteigenschaft eines guten Schauspiehles sey, aber einen Vorzug mehr dadurch bekomme, wenn es auch unmittelbar nüzlich werde. Dieses kann es durch vielerley Mit-

tel werden, die so bekannt oder leichte zu entdeken sind, daß ich es für überflüßig halte, mich hierüber näher einzulassen. Es scheinet auch, daß Stüke, die diesen Vortheil haben, zu unsern Zeiten immer gemeiner werden, als sie ehedem gewesen sind, da man die bloße Belustigung, oder blos überhaupt leidenschaftliche Erschütterung der Gemüther zum einzigen Augenmerk hatte.

Aber es ist Zeit, daß wir diesen Punkt verlassen, und nun auch die verschiedenen Gattungen des Schauspiehles betrachten. Man könnte dreyerley Gattungen desselben bestimmen. Die erste würde die blos belustigenden und unterhaltenden Schauspiehle begreifen, wobey man gar keine andre Absicht hätte, als den guten Zeitvertreib; die zweyte Gattung könnte aus solchen bestehen, die zwar den äußern Schein der bloßen Ergözlichkeit hätten, in der That aber auf Unterricht und Bildung der Gemüther abziehlten. Die dritte Gattung endlich würde aus solchen bestehen, die ein besonderes Nationalinteresse zum Grunde hätten, und nur bey besondern Feyerlichkeiten, auf einen wichtigen ihnen gemäßen Zwek abziehlten.

Es wäre darum nüzlich, diese Gattungen von einander zu unterscheiden, damit die Dichter allemal bey ihrer Arbeit den Charakter der Gattung, die sie behandeln vor Augen haben könnten, um nicht blos aufs unbestimmte zu arbeiten. Ueberhaupt würde das Wesentliche der ersten Gattung darin bestehen, daß sie unterhaltend; der zweyten, daß sie lehrreich; der dritten, daß sie national seyn müßten.

Die von der ersten Gattung würden keine genau bestimmte Wahl der Materie erfodern, und könnten auch in der Ausführung in Absicht auf Plan und Regelmäßigkeit weit freyer behandelt werden, als die andern. Von den bekannten Arten der Schauspiehle könnten verschiedene zu dieser Gattung gezählt werden. Alle Comödien, die blos lustig sind, ohne irgend eine besondere Absicht zu haben, etwa eine Art der Thorheit, oder irgend einen Charakter zu schildern; alle Comödien und Tragödien, die keine Haupthandlung zum Grunde haben, sondern gleichsam aus einzeln, schwach zusammenhangenden Scenen zu ammengesezt sind (*), können in diese Classe gerechnet werden. Auch die meisten Opern nach der gewöhnlichen Art gehören hieher. Denn im Grunde sind sie nichts anders, als schwach, auch ofte gewaltsam an einander gehengte Scenen, die zum angenehmen Gesang, zu unterhaltenden Aufzügen, zu schönen theatralischen Mahlereyen sollten Gelegenheit geben. Dabey kann man, ohne sich an die strengen Vorschriften, die wir für eine höhere Art der Oper gegeben haben (*), zu binden, wenn es auch nicht auf die natürlichste Weise zusammenhängt, alle schönen Künste zugleich in diesem Schauspiehl zum Vergnügen der Zuschauer zusammenrufen.

(*) S. Scene.

(*) S. Oper.

Es wäre leicht noch eine weit größere Mannigfaltigkeit dieser Gattung des Schauspiehles einzuführen. Da es blos einen ergözenden Zeitvertreib zum Grunde hat, so ist es gar nicht nothwendig, daß man sich auf sittliche, oder leidenschaftliche Handlungen der Menschen dabey einschränke. Lebensart und Gebräuche fremder Nationen, seltsame und wunderbare Begebenheiten, besonders von der Art, wie den Seefahrern bisweilen begegnen, wären ein sehr reicher Stoff dazu, und man hätte dabey Gelegenheit uns nicht nur die Sitten und Lebensart fremder Völker, sondern auch die sonderbaresten Scenen der Natur in Ländern, die unter einem von dem unsrigen ganz verschiedenen Himmelsstrich liegen, vorzustellen. In großen Städten, wo das Schauspiehl ein alltäglicher Zeitvertreib ist, würde diese weitere Ausdähnung des Stoffes den Dichtern die Erfindung neuer Stüke sehr erleichtern.

Zu der zweyten Gattung rechnen wir von den bekannten Schauspiehlen diejenigen, die sittlichen Unterricht und Bildung der Gemüther zur Hauptabsicht haben; die so eingerichtet sind, daß der ganze Plan auf einen einzigen bestimmten Punkt eines allgemein sittlichen Unterrichts, oder einer bestimmten allgemein leidenschaftlichen Rührung, abziehlet. Diese müssen so beschaffen seyn, daß unter beständiger angenehmen Unterhaltung des Zuschauers, alles auf den besondern Zwek den Zuschauer über einen wichtigen Punkt zu unterrichten, oder zu rühren, abziehlet. In diese Classe gehören demnach die gewöhnlichen dramatischen Stüke, die Comödien und Tragödien. Weil ihr Zwek schon weit genauer bestimmt ist, als in der ersten Gattung, so ist auch die Erfindung und Wahl des Stoffes und die Behandlung desselben, hier schon mehrern Schwierigkeiten unterworfen. Es gehöret schon viel dazu eine Handlung auszudenken, oder anzuordnen, darin alles einzele auf den besondern Zwek des Dichters abzieh=

abziehlet. Seiner Natur nach ist also diese Gattung des Schauspiehles schon seltener, als die vorhergehende. Es wär aber auch nicht rathsam, daß dergleichen Schauspiehle täglich aufgeführet würden. Ein wichtiges Drama von dieser Gattung muß den, der es gesehen hat, lange beschäftigen und mancherley Vorstellungen in ihm erweken, zu deren völliger Entwiklung und Festsezung in dem Gemüthe, Zeit erfodert wird. Darum ist es besser, daß es nur selten, als daß alle Tage ein neues vorgestellt werde.

Da sie indessen nur auf allgemeinen Unterricht und auf Erwekung allgemein menschlicher Empfindungen abziehlen, so ist nicht nothwendig daß der Inhalt blos national sey. Es giebt Stüke die in England und Frankreich eben so gute Würkung thun, als in Deutschland, und wo es überhaupt gleichgültig ist, aus welchem Land und aus welcher Zeit der Stoff genommen sey, wenn er nur die Menschlichkeit überhaupt intereßirt. Hingegen können auch ganz bestimmte nationale Stüke aus fremden Ländern hier nichts helfen. Ganz französische, oder ganz englische Sitten würden unter uns für diese Gattung nichts taugen. Ein Stük von dieser Art könnte in Deutschland nur unter die Schauspiehle der ersten Gattung gerechnet werden.

Von der dritten Gattung haben wir wenige Beyspiehle. Inhalt und Ausführung müßten die Absicht der Feyerlichkeit des Tages unterstüzen und befördern helfen. Jeder Staat hat seine öffentliche politische Feste, zu deren Feyer die Gemüther sich von selbst etwas erwärmen, und wobey die Menschen insgemein in mehr, als gewöhnliche Empfindsamkeit gerathen. Wann nun bey solchen Gelegenheiten noch ein öffentliches Schauspiehl hinzu käme, das besonders eingerichtet wäre den besondern Eindruk, den die Feyerlichkeit auf die Gemüther zu machen hat, zu unterstüzen; so könnte man ohne Zweifel ungemein viel damit ausrichten. Man stelle sich z. B. nur vor, daß in einem freyen Staat jährlich ein Fest zur Feyer der Epoche seiner Freyheit gefeyert, und mit einem Schauspiehl beschlossen würde, das besonders dazu eingerichtet wäre, die Empfindungen der Freyheit lebhaft zu verstärken; so wird man leichte begreifen, was für große Würkung ein solches Schauspiehl auf die Gemüther haben müßte.

Hiezu ist nun schlechterdings ein Nationalstoff nothwendig, und da wär es ungereimt, einen fremden Inhalt zu wählen. Man stelle, sagt Rousseau (*), in Bern, Zürich, oder im Haag die ehemalige Tyranney des österreichischen Hauses vor. — Aber des Corneilles Trauerspiehle schiken sich zu Nationalfesten nicht, und Pompejus oder Sertorius, gehen einen parisischen oder berlinischen Bürger nichts an. Selbst der Nationalstoff müßte für jede Feyerlichkeit besonders gewählt werden, und eine genaue Beziehung auf den besondern Zwek derselben haben. Alsdenn würde diese Gattung des Schauspiehles das vornehmste und sicherste Mittel seyn, auf öffentliche Tugend abziehlende Gesinnungen und Empfindungen einzupflanzen und auf das lebhafteste fühlbar zu machen. Dieser höchst schäzbare Vortheil, den man aus dem Schauspiehl ziehen könnte, wird durchgehends versäumet. Selbst an den Orten, wo würklich bey gewissen großen Feyerlichkeiten Schauspiehle aufgeführt werden, läßt man sich selten einfallen, sie mit dem Fest übereinstimmend zu machen. Man hat bisweilen gesehen, daß ein öffentliches Fest, das bey Gelegenheit der Vermählung des Erben eines großen Reiches gegeben wird, durch die Vorstellung des Tartüffe von Moliere, oder eines Schauspiehles dieser Art beschlossen worden. Wie abgeschmakt eine solche Verbindung von unbedeutenden Lustbarkeiten sey, därf nicht erinnert werden.

(*) S. Neue Heloise II Th. 17 Bl

Es scheinet überhaupt daß die Gesezgeber der ältern Welt, weit besser, als es in neuern Zeiten geschieht, eingesehen haben, was für einen Einfluß öffentliche Feste auf die Gemüther haben. Denn wir finden, daß ihre Feste beynahe in jedem einzelen Umstande bedeutend und im Ganzen sehr genau darauf eingerichtet gewesen, die Bürger des Staates in den Gesinnungen der öffentlichen Tugenden zu unterhalten.

Schauspiehle dieser Gattung würden allerdings auch in ihrer Erfindung und Ausführung mehr erfodern, als die vorhergehenden, und vielleicht wären nur wenige große Köpfe fähig, solche zu entwerfen und auszuführen. Da sie aber auch nur selten vorkommen, und da ein glüklich erfundenes Schauspiehl auch bey der Wiederkehr des großen Festes wofür es gemacht worden, auch wieder gebraucht werden könnte, so dürfte man um so weniger besorgen, daß es daran mangeln würde, wenn die, die etwas darin zu leisten im Stande sind, nur hinlängliche Aufmunterung dazu hätten.

So viel sey überhaupt von der nüzlichen Anwendung des Schauspiehles und von der klugen Nuzung des allen Menschen natürlichen Hanges nach demselben gesagt.

Es wär ein nüzliches Unternehmen, wenn sich jemand die Mühe geben wollte alles, was man von den verschiedenen Schauspiehlen alter und neuer Völker weiß, zu sammeln. Man könnte manches daraus lernen, und vielleicht würde dieses Gelegenheit zu Erfindung neuer Gattungen geben. Aber da überhaupt das meiste, was wir hier angemerkt haben, mehr in die Classe angenehmer patriotischer Träume, als würklich auszuführender Vorschläge gehöret; so wollen wir uns auch nicht länger hiebey aufhalten, sondern diesen Artikel mit der Betrachtung eines alten Grammatikers, über gewisse Arten des Schauspiehles beschliessen, deren Erwägung wir denen, die unter uns sich mit Bearbeitung der Schauspiehle abgeben, bestens empfehlen. Donat macht über die Spiehle die Aeneas seinem verstorbenen Vater zu Ehren anstellt, folgende Betrachtung (*). Non edicuntur Mimi, qui solis inhonestis & adulteris placent; per illos enim discitur, quemadmodum illicita fiant, aut facta noscantur. Non edicuntur saltationes fluxæ, in quibus saltator ille est melior qui perditorum judicio membrorum virilium robur in saltationem verterit. Non edicitur funis futura temeritas, cujus angustum iter, ac pendulum in periculum magis, quam salutis securitatem devexum est. Omittit hæc vir fortis & egregius, nihil eum juvat illorum quæ scitis illis exhiberi, quibus possunt placere cum fiant.

(*) S. Don. in Virg. Aen. L. V. 64.

Schauspiehler. Schauspiehlkunst.

Es ist dem äußersten Verderben und der höchst verächtlichen Gestalt zuzuschreiben, worinn das Schauspiehl unter den Cäsarn in Rom gefallen war, und dem höchst pöbelhaften und elenden Charakter, den es in jenen Zeiten der Unwissenheit und des schlechten Geschmaks, aus denen sich Europa noch nicht überall losgewikelt, angenommen hatte, daß noch izt viele Bedenken tragen dem Schauspiehler und seiner Kunst den ehrenhaften Rang, der ihnen gebührt, zu geben. Und doch därf er, so wol wegen der ihm nöthigen Talente, als wegen des nüzlichen Gebrauchs den er davon machen kann, so gut, als irgend ein andrer Künstler auf die Hochachtung seiner Mitbürger Anspruch machen.

In den älteren Zeiten der athenienfischen und römischen Republiken waren die dramatischen Dichter auch zugleich Schauspiehler, und Sophokles genoß die Ehre eines der Häupter des Staates zu seyn. Obgleich nun gegenwärtig die dramatischen Schauspiehle noch nicht wieder zu ihrer ehemaligen Würde gelanget sind, so haben sie sich doch meistentheils izt weit genug über die ehemaligen Possenspiehle empor gehoben, um den Schauspiehlern ihre völlige Künstlerehre wieder zu geben. Daß es hier und da noch schlechte Schauspiehle, und Schauspiehler von verächtlicher Lebensart giebt, muß dem ganzen Stande so wenig zugerechnet werden, als man es dem Stand der Dichter und Mahler zuschreibet, daß unzüchtige Gedichte oder höchst unanständige Gemählde gemacht werden, und daß man unter Dichtern und Mahlern Menschen von niedriger Lebensart antrifft.

In Ansehung der Talente also kann der gute Schauspiehler so wol, als ein andrer Künstler Anspruch auf allgemeine Hochachtung machen. Plato fodert nicht nur von dem Dichter, sondern auch von dem Rhapsodisten, folglich dem Schauspiehler, daß er bisweilen durch ein göttliches Feuer ergriffen, in voller Begeisterung seyn müsse (*). In der That scheinet ein mittelmäßiger Dichter, den Horaz für unerträglich hält, noch erträglicher, als ein mittelmäßiger Schauspiehler, auf den man genau anwenden kann, was Quintilian vom Redner sagt. „Wenn er nicht rührt, so wird er abgeschmakt. Denn die Mine, die Stimme und das ganze Ansehen eines in Affekt gesezten Beklagten, werden denen, die dadurch nicht würklich gerührt worden, zum Gespötte. — Hier ist keine Mittelstraße, entweder weinet man mit ihm, oder man lacht ihn aus.„ (†) Der bekannte Ausspruch des Demosthenes über die vorzügliche Wichtigkeit der Action, oder des mündlichen Vortrages in der Beredsamkeit, ist ein vortheilhaftes Zeugnis für den Schauspiehler; denn das, was bey ihm, nur einen Theil der Kunst ausmacht, ist nach jenem Ausspruche bey dem Redner das Vornehmste. Deswegen hat auch Cicero sich ange-

(*) In Jone.

(†) Nam et vultus et vox et illa excitati rei facies ludibrio etiam plerumque sunt hominibus, quos non permoverunt. Nihil habet ista res medium, sed aut lachrymas meretur aut risum. Quint. Inst. L. VI. c. 1.

angelegen seyn lassen, von dem Schauspiehler Roscius in diesem wichtigen Theile der Kunst, zu lernen.

Man kann es demnach für eine ausgemachte Wahrheit halten, daß der Schauspiehler so große Talente, als irgend ein Künstler, nöthig habe. Worin diese bestehen, und was für erworbene Fähigkeiten er noch darüber besizen müsse, um ein Meister seiner Kunst zu seyn, hat Niemand besser entwikelt, als der Verfasser des Werks, das vor einigen Jahren in London unter dem Titel der Schauspiehler herausgekommen ist (*), dessen fleißiges Lesen wir jedem Schauspiehler auf das nachdrüklichste empfehlen.

(*) The Actor. London 1750 8v.

Der Schauspiehler muß so gut, als der Dichter, oder ein anderer Künstler, zu seinem Beruf gebohren seyn, und kann, wo die Natur nicht das Beste an ihm gethan hat, so wenig, als ein andrer durch Regeln gebildet werden. Aber er wird, wie jeder Künstler, nur durch Uebung vollkommen.

Bey dieser Kunst kommt es zwar hauptsächlich nur auf zwey Hauptpunkte an; auf den mündlichen Vortrag, und auf die Sprache der Gebehrden; aber jeder hat erstaunliche Schwierigkeiten. Die erste Sorge wendet also der Schauspiehler auf den Vortrag der Rolen, die er übernihmt; weil dieser zum wenigsten eben so viel zur Würkung eines Drama beyträgt, als die Worte selbst. Dieses allein aber erfodert eine ausnehmende Urtheilskraft, weil es ohne diese unmöglich ist, sich so vollkommen, als hier nöthig ist, in die Gedanken und Empfindungen eines andern zu sezen, und seinen Worten allen Nachdruk, und jeden Ton zu geben, den sie in seinem Munde haben würden. Man muß so zu sagen in die Seelen andrer Menschen hineinschauen können. Und doch ist dieses nur erst ein vorläufiger Punkt, zum wahren Vortrag. Denn der Schauspiehler muß das, was er in Absicht auf die Richtigkeit des Tones und des Nachdruks fühlet, auch würklich durch die Stimme leisten können. Daß hiezu erstaunlich viel gehöre, kann man nur daraus abnehmen, was uns Cicero, ein guter Kenner dieses Theils der Kunst von den Uebungen der Schauspiehler sagt. (†)

Noch mehr Schwierigkeit hat der andre Punkt. Zum mündlichen Vortrag sind Worte vorgeschrieben, denen man nur ihren wahren dem Charakter der Person und den Umständen angemessenen Ton zu geben hat. Aber jeder Mensch hat auch da, wo er so spricht, wie ein andrer, seine eigene Gebehrden, nihmt eine besondere Mine, Stellung und Bewegung an. Hier ist es also nicht genug, daß der Schauspiehler alles dieses mit den Worten übereinstimmend mache, es muß mit dem ganzen Charakter der Person übereinstimmen, der bald groß und edel, bald vornehm, aber dabey niederträchtig; bald gemein, aber höchst ehrlich u. s. f. ist. Ich gestehe es, daß ich von den Talenten der Künstler keinen mehr bewundre, als diesen, sein ganzes äußerliches Betragen, nach jedem Charakter völlig schiklich abzuändern. Was für ein genauer Beobachtungsgeist, was für große Erfahrung und Kenntnis der Menschen, was für eine erstaunliche Beugsamkeit des Geistes und des Körpers wird nicht hiezu erfodert?

Auf den Regeln, die die Meister dieser Kunst vorschreiben, nicht um den wahren Charakter zu treffen, denn dieses kann man nicht durch Regeln lernen, sondern einen gewissen theatralischen Anstand zu beobachten, und nichts zu übertreiben, halten wir nicht viel. Wir glauben vielmehr bey den meisten französischen Schauspiehlern, die auch am fleißigsten nach diesen Regeln gebildet worden, eine nicht gute Würkung derselben beobachtet zu haben. Man merkt es nur gar zu ofte, daß ein Arm gerade nur so weit und so hoch ausgestrekt ist, als die Regel es vorschreibt, und daß die Stellung der Füße und der Gang selbst, mehr den Tänzer, als die ungezwungene Natur verrathen. Zwischen den gefälligsten und schönsten Manieren eines in der großen Welt vollkommen gebildeten Menschen, und des besten Tänzers ist immer ein erstaunlicher Unterschied, obgleich jener auch zum Theil von dem Tänzer gebildet worden. Gar viel Schauspiehler haben noch etwas von dem Gepräge der Schule, wo sie die Kunst gelernt haben, an sich, so wie man gar ofte an einem neuen Kleide noch einige Spuhren des Schneiders entdekt. Dieses ist für den feinern Geschmak immer anstößig.

Wie

(†) Et annos complures sedentes declamitant et quotidie antequam pronuntient vocem cubantes sensim excitant, eandemque, cum egerunt sedentes ab acutissimo sono ad gravissimum recipiunt et quasi quodammodo colligunt. De Orat. L. I.

Wie Riccoboni so gar habe behaupten können, der Schauspiehler müsse sich hüten, sich zu sehr in die Empfindung seiner Role hineinzusezen, aus Furcht die Regeln darüber zu vergessen, verstehe ich nicht. Vielmehr habe ich geglaubt, daß der griechische Schauspiehler Polus das wahre Mittel getroffen habe seine Zuschauer zu rühren. Er hatte die Role der Elektra vorzustellen, die ihren vermeintlich gestorbenen Bruder beweint, indem sie seine Asche in einer Urne trägt. Der Schauspiehler hatte einen geliebten Sohn verlohren, und um sich in wahrhafte Traurigkeit zu versezen, ließ er in bemeldter Scene die Urne darin seines Sohnes Gebeine lagen, sich bringen. Daß ihm dieses fürtreflich geholfen, versichert uns ein alter Schriftsteller. (†) Je mehr also der Schauspiehler von dem wahren Gefühl seiner Role in sich erweken kann, je sicherer wird er sie auch ausdruken, und Zuschauer, denen es um würkliche Rührung zu thun ist, werden es ihm sehr gerne vergeben, wenn der Schmerz oder die Freude ihn verleiten, die Aerme höher auszustreken, oder die Füße weiter auseinander zu sezen, als der Tanzmeister es vorschreibt.

Scherz; Scherzhaft.

(Schöne Künste.)

Ursprünglich bedeutet das Wort Scherzen nichts anders, als sich zur Fröhlichkeit ermuntern, wenn auch keine unmittelbare Materie dazu vorhanden ist. Nicht diejenigen scherzen, die über fröhliche Begebenheiten vergnügt und lustig sind; sondern die, welche bey ernsthaften, oder gleichgültigen Gelegenheiten durch lustige Einfälle Vergnügen und Fröhlichkeit erweken. Ob wir nun gleich hier den Scherz blos in Absicht auf die schönen Künste zu betrachten haben, so scheinet es doch nöthig, die verschiedenen Veranlassungen und Würkungen desselben erst allgemein zu betrachten.

Man kann überhaupt zweyerley Absicht, oder Veranlassung zum Scherzen haben; entweder sucht man blos sich und andere zur Fröhlichkeit zu ermuntern, oder man braucht ihn in der Absicht etwas besonderes und näher bestimmtes damit auszurichten: in beyden Absichten kann er wichtig werden. Bey ernsthaften Geschäften, und bey mühesamen Verrichtungen, thut oft ein beyläufiger Scherz ungemein viel zur Aufmunterung, und hindert das Erschlaffen der Aufmerksamkeit, oder das Gefühl der Abmattung. So kann auch eine mit Fleiß gesuchte, etwas anhaltende Ergözlichkeit fürtrefliche Würkung thun, einem etwas eingesunkenen Gemüth eine neue Spannung und neue Würksamkeit zu geben. Dieses bestimmt also die eine der beyden Veranlassungen zum Scherz.

Will man ihn aber als einen Umweg zu Erreichung andrer Absichten brauchen; nämlich dazu, daß man Personen, oder Sachen lächerlich macht, um dadurch gewisse ernsthafte Absichten zu erreichen, die man sonst gar nicht, oder doch so leichte nicht würde erreicht haben; so kann er auch in dieser Absicht wichtig werden. Gar ofte kann man die Hindernisse, die bey Geschäften ein Zänker, oder ein Sophist in den Weg legt, auf keine kürzere Weise aus dem Wege räumen, als durch einen wol angebrachten Scherz, der entweder die uns im Weg stehende Person, oder die uns hindernde Sache so leichte macht, daß man ihrer nicht achtet. Dieses Mittels haben sich Sokrates und Cicero sehr ofte mit großem Vortheil bedienet. So kann man bisweilen durch bloßen Scherz beträchtlichen Vorurtheilen und sehr schädlichen Uebeln, die sich in dem sittlichen Leben der Menschen eingeschlichen haben, ihre Würkung benehmen, und sie wol ganz vertilgen.

Die schönen Künste bedienen sich des Scherzes in beyden Absichten; entweder nur beyläufig, und mitten unter ernsthafte Vorstellungen; oder sie verfertigen Werke, die durchaus scherzhaft sind. Ehe wir aber die Anwendung des Scherzes betrachten, müssen wir seine Beschaffenheit und seine Würkungen an sich erwägen.

Die eigentliche Natur des Scherzens besteht darin, daß man etwas lustiges spricht, oder thut in der Absicht andre dadurch zu belustigen. Wenn ein alter Mann mit einem jungen Mädchen verliebt thut, nicht um etwas von ihr zu erhalten, sondern sie aufgeräumt zu machen, so scherzt er: meinte ers im Ernste, so würde man sagen, er sey ein Gek. Wenn Anakreon sich, wie von der Liebe gequält anstellt, und sein Herz als ein Nest beschreibet, das voll junger Amorine sizt; so scherzt er; aber der würk-

(†) Polus lugubri habitu Electræ indutus urnam e sepulchro tulit filii et quasi Orestis amplexus, opplevit omnia non simulacris neque incitamentis, sed luctu atque lamentis veris. A. Gell. Noct. Attic. L. VII. c. 5.

würklich verliebte Jüngling, der die Plagen der Liebe fühlte, aber auf eine lächerliche Weise äußerte, würde nicht scherzen, wenn man gleich über ihn lachte. Einerley Gegenstand kann Scherz oder Ernst seyn, nach der Absicht, die man dabey hat. Wer etwas einfältiges, oder lächerliches spricht, und meinet, er sage etwas kluges, spricht im Ernst, und eben dasselbe in der Absicht andre zu belustigen gesagt, ist Scherz.

Es scheinet also, daß das Lächerliche, von dem Scherzhaften nicht wesentlich, oder nach der materiellen Beschaffenheit, sondern nach der Absicht dessen, der es an den Tag bringt, unterschieden sey. Da wir nun bereits die Beschaffenheit des Lächerlichen in einem besondern Artikel betrachtet haben, so wird dieser größtentheils auf die Anwendung des Scherzens eingeschränkt.

Man kann beym Scherz wie vorher angemerkt worden, zweyerley Absicht haben; entweder blos lustig zu seyn, sich und andern eine aufgeräumte Stunde zu machen; oder man scherzt in der Absicht Thorheiten zu verspotten, und Narren lächerlich zu machen. Es kann geschehen, daß man beyde Absichten mit einander vereiniget; aber wir betrachten hier jede besonders.

Das blos lustige Scherzen, wenn es mit guter Art geschieht, wovon ich hernach sprechen werde, ist eine Sache, deren Werth die verständigsten Männer alter und neuer Zeit eingesehen haben. Hierüber denke ich, wie über viel andere Dinge, wie Cicero, der in einem sehr ernsthaften Werke dem blos lustigen Scherz das Wort spricht, aber ihm zugleich seine Schranken anweiset. „Leichtsinnig, sagt er, unbesonnen und mit völliger Nachläßigkeit, muß der Mensch nie handeln. Denn so sind wir von Natur nicht beschaffen, daß wir blos zum Spiehlen und Scherzen gemacht zu seyn schienen; sondern vielmehr zum Ernst, zu einigen wichtigen und großen Dingen. Zwar sind Spiehl und Scherz nicht zu verwerfen; aber man muß sich ihrer wie des Schlafes und andrer Erholungen bedienen, nachdem man wichtigerern und ernstlichern Geschäften hinlänglich obgelegen. “ (†)

In der That ist die Munterkeit des Gemüthes und, so bald man sich von wichtigern Geschäften losgemacht hat, ein Hang sich an Dingen die uns vorkommen zu vergnügen, und sie von der leichten Seite anzusehen, gar keine verächtliche Gabe des Himmels. Ein Mensch von munterem Gemüthe zieht sich nicht nur besser aus allen Schwierigkeiten des Lebens, als ein ganz ernsthafter, oder gar etwas finsterer Mensch; sondern hat noch dieses zu gut, daß er nie ganz böse wird. Es giebt unstreitig ungleich mehr ernsthafte, als lustige Bösewichte.

Diese Gabe der Munterkeit kann, wo die Natur sie etwas kärglich gegeben, durch scherzhafte Werke genährt und vermehret worden. Personen, die einen zu starken Hang zum Ernst fühlen, oder die durch etwas lang angehaltene ernstliche Anstrengung ihrer Kräfte, die Munterkeit verlohren haben, können scherzhafte Werke von großer Wichtigkeit seyn. Wer erkennt nicht wie wichtig es für die sittlichen Menschen sey, nach verrichteten Geschäften sich an eine Tafel zu sezen, wo Munterkeit und feiner Scherz eine Verrichtung, die wir mit den Thieren gemein haben, zu einer Geist und Herz erquikenden Wollust machen?

Den schönen Künsten liegt eben so gut ob, diese heilsame Munterkeit zu beförderen, als die Gesinnungen der Rechtschaffenheit lebhaft zu erweken. So wie den ehemaligen Arkadiern wegen ihres rohen Charakters die Musik zu einem Nationalbedürfnis geworden war, so könnten auch scherzhafte Werke, wenn nur die Musen und Grazien ihr Siegel darauf gedrukt haben, einer Nation, deren Charakter zu heftig, oder zu finsterem Ernste geneigt wäre, die wichtigsten Dienste thun. Man kann sie als Mittel zu vollkomnerer Bildung des Charakters einzeler Menschen und ganzer Völker brauchen.

Und wenn wir auch ihre Würkung endlich blos als vorübergehend ansehen, wenn sie auch nur um mich des Horazischen Ausdruks zu bedienen, laborum dulce lenimen, und als schmerzenstillende und lindernde Arzneymittel zu brauchen wären, so würde dieses allein ihnen einen beträchtlichen Werth geben.

Heil

(†) — ut ne quid temere ac fortuito inconsiderate negligenterque agamus. Nec enim ita generati a natura sumus, ut ad ludum jocumque facti esse videamur: sed ad severitatem potius et ad quædam studia graviora, atque majora. Ludo autem et joco uti quidem licet; sed sicut somno et quietibus cæteris, tum, cum gravibus seriisque rebus satisfecerimus. Cic. de Off. L. I.

Heil also, den jovialischen Köpfen, deren geistreiche Scherze unsern von Arbeit ermüdeten Geist erquiken, die uns die Stunden des Unmuths verkürzen, und die das von Arbeit oder Verdruß schlaffe Gemüth mit erquikenden Arzneyen wieder zur Munterkeit bringen. So verächtlich einem Philosophen der lechzende und nach Wollust schmachtende Schwarm der Bacchanten und Faunen ist, die alle Flüsse der Erde in Wein, und jeden Ort, den sie betreten, in einen Hayn der Venus verwandelt zu sehen wünschten, so schäzbar sind ihm jene nüchternen Lacher, die ihn auch in einem öden Hayn auf die Spuhren scherzender Najaden führen.

Es ist anmerkungswürdig, daß die wahre Gabe zu scherzen selten leichten Köpfen und Menschen, deren Charakter herrschende Fröhlichkeit ist, zu Theile wird. Die vorzüglichsten Scherzer sind diejenigen in deren Charakter viel Ernst und große Gründlichkeit liegt, und die deswegen zu wichtigen Arbeiten aufgelegt sind. Der nüchterne, zu den größten Geschäften tüchtige Cicero, konnte mit Recht über den unwizigen Antonius, der sein Leben in Schwelgerey und lustigen Gesellschaften zugebracht hatte, spotten. Dieses trifft in der That noch allezeit ein, und dadurch scheinet die Natur selbst angezeiget zu haben, wie nahe der wahre Scherz mit dem Ernst verwandt sey.

Doppelt wichtig ist aber der Scherz, der Verspottung der Thorheit und Beschimpfung des Lasters zum Grunde hat. Ein großer Kunstrichter hat angemerkt, daß der Scherz unwiederstehliche Macht auf die Gemüther habe. (†) Wo ächter Scherz die Thorheit angreift, da wird sie unausbleiblich beschämt. Wird der Thor nicht selbst durch dieses einzige mögliche Mittel geheilet, so wird doch gewiß der, der davon noch nicht angestekt ist, davor verwahret.

Dieses mag von dem Werth des Scherzens überhaupt hinlänglich seyn. Nun sollten wir auch die wahre Art und den, den schönen Künsten anständigen Geist desselben bestimmen. Aber da müssen wir mit Cicero sagen: Cujus utinam artem aliquam haberemus! Ein Deutscher hat versucht die Kunst zu scherzen zu lehren (††); aber wehe dem, der sie daraus zu lernen glaubt. „Es giebet zwey Arten des Scherzes, sagt Cicero, der die Sache wichtig genug hielt, sie in seinem fürtrefflichen Werk von den Pflichten des Menschen, abzuhandeln: die eine ist unedel, muthwillig, schändlich und garstig; die andere von guten Geschmak, feinern Sitten anständig, geistreich und sehr belustigend (†††).„ Er giebt hernach noch als Kennzeichen des schlechten Scherzes nicht nur die Niedrigkeit seines Stoffs und Ausdruks, sondern auch die Ausgelassenheit und den Muthwillen desselben an, der darin besteht, daß man ihn, zur Zeit, oder Unzeit, als ein Geschäft treibet.

Die wesentliche Eigenschaft des guten Scherzes ist ohne Zweifel das, was Cicero das Salz desselben nennt, und was nichts anders ist, als der feine Wiz, der sich besser empfinden, als beschreiben läßt. Je weniger in die Augen fallend, je subtiler die Mittel sind, wodurch das Lustige in einer Sache an den Tag kommt; je verborgener es Menschen von wenig Scharfsinn, und von gröberem Gefühl ist, je mehr Salz hat der Scherz. Sucht man das Lustige oder Lächerliche einer Sache durch eine Wendung oder Vergleichung hervorzubringen, deren Ungrund durch geringes Nachdenken entdekt wird, so wird der Scherz frostig; braucht man dazu Begriffe und Bilder die plump, grob, sinnlich sind und auch dem unwizigsten Menschen von blos körperlichem Gefühl einfallen, so wird er grob. Beruhet er auf Subtilitäten, auf blos künstliche von keinen natürlichen Grund unterstüzte Aehnlichkeiten, Wortspiehle u. d. gl. so wird er gezwungen und abgeschmakt.

Wir haben leider eine so große Menge scherzhaft seynwollender Dichter in Deutschland, daß es leicht wäre beynahe alle mögliche Gattungen des schlechten Scherzens durch Beyspiehle, die man überall bey ihnen antrifft, kennbar zu machen. Es möchte bey dem so sehr ausgelassenen Hange zum Scherzen, der bey uns so herrschend geworden, heilsam seyn, wenn sich jemand die Mühe gäbe, diese Beyspiehle

(†) Habet vim nescio an imperiosissimam et cui repugnari minime potest. Quintil. Inst. L. VI. c. 3.

(††) Matthäus Delius aus Hamburg, dessen Werk de Arte jocandi sich im zweyten Theile der Sammlung, die unter dem Titel Deliciæ poëtarum Germanorum herausgekommen ist, befindet.

(†††) Duplex omnino est jocandi genus: illiberale, petulans, flagitiosum, obscœnum; alterum elegans, urbanum, ingeniosum, facetum. De Off. L. I.

als Muster, wie man nicht scherzen solle, zu sammeln und jungen Dichtern zur Warnung vorzuhalten.

Bis izt kann man eben nicht sagen, daß der ächte Scherz eine gemeine Gabe der deutschen wizigen Köpfe sey. Die Alten glaubten, daß das, was bey den Griechen ἀστειότης, bey den Römern urbanitas, hieße, und das nichts anders ist, als ein in der grösseren Welt und in feinern Gesellschaften gebildeter Geschmak, zum guten Scherz nothwendig sey. Aber gar viel unsrer jungen Dichter, deren Welt eine finstere Schule, und nach dieser ein kurzer, und meist in jugendlicher Ausgelassenheit zugebrachter Aufenthalt auf einer Universität, gewesen ist, glauben zum Scherzen aufgelegt zu seyn, weil sie muthwillig seyn können.

Doch sind wir auch nicht ganz von Männern entblößt, die in wahrem Geschmak zu scherzen wußten. Schon vor mehr, als zweyhundert Jahren, machte der Straßburgische Rechtsgelehrte, Johann Fischart, durch ächtes Scherzen dem deutschen Wiz Ehre. Logau und Wernike wußten zu einer Zeit, da die deutsche Litteratur noch in der Kindheit war, nicht ohne Feinheit zu scherzen. Aber Hagedorn hat, wie in manchem andern Punkt des guten Geschmaks, also auch hierin die Bahn erst recht eröffnet. Liscov, Rost und Rabner sind bekannt genug, und auch Zachariä, wie wol er sich an weniger interessante Gegenstände gemacht, hat in seinen comischen Gedichten die Gabe zum Scherzen gezeiget. Daß Wieland den feinesten Scherz in seiner Gewalt habe, hat er bis zum Ueberfluß gezeiget. Nur Schade, daß seine Muse durch die Gesellschaft unzüchtiger Faune an ihrer ehemaligen Keuschheit großen Schaden gelitten. Dieser Mann, dessen großes Genie und außerordentlichen Talente ich so sehr, als jemand erkenne, nehme es mir nicht übel, wenn ich hier frey gestehe, daß es mir noch nie begreiflich geworden, wie sein so scharfer Verstand ihm hat erlauben können, gewisse Stellen in seinen comischen Gedichten, die die muthwilligste Phantasie entworfen hat, stehen zu lassen. Die so seltene Gabe zu scherzen, die er in einem hohen Grad besizt, und an so vielen Stellen seiner Schriften so glüklich angewendet hat, sollte er sie nicht als ein kostbares Geschenk der Natur ansehen, die nie zu Reizung gewisser Lüste, die an sich schon zu viel Reizung haben, anzuwenden ist? Der Jugend ist offenbar mit solchen Reizungen nicht gedienet (†); und erschöpfte Wollüstlinge verdienen die wol, daß ein Mann von Verstand ihnen helfe die Einbildungskraft zu erhizen?

Schiff.

(Baukunst.)

So nennt man in großen Kirchen, deren inwendiger Raum drey Hauptabtheilungen hat, den Hauptraum in der Mitte, zum Unterschied der beyden schmälern Seiten-Abtheilungen, die man Abseiten nennt, und die eigentlich nur als Gänge nach dem Schiff anzusehen sind; wie wol sie auch ofte noch, wie das Schiff, Size für die Zuhörer haben. Es ist schwerlich zu sagen, woher dieser Raum den Namen bekommen habe, der auch im französischen Nef heißt, welches ehedem auch ein Schiff bedeutete. Denn es ist kaum wahrscheinlich, daß das griechische Wort ναος, welches den innern Raum eines Tempels bedeutet, mit dem Worte ναυς, das ein Schiff bedeutet, sollte verwechselt worden, und daher der Name Schiff entstanden seyn.

Schiklich.

(Schöne Künste.)

Man nennt in überlegten Handlungen und Werken dasjenige schiklich, was zwar nach der Natur der Sache nicht ganz nothwendig, aber doch so natürlich erwartet wird, daß der Mangel desselben, als eine Unvollkommenheit würde bemerkt werden. Es ist eben nicht nothwendig, aber schiklich, daß verschiedene Stände und Alter der Menschen auch in der Kleidung etwas unterscheidendes haben; unschiklich

(†) Ich erstaunte, als ich ganz neulich aus der hallischen gelehrten Zeitung vernahm, daß ein gewisser Schulmann in Sachsen, einige auserlesene Stüke des Lucians, die er in griechischer Sprach für seine Schüler abdruken lassen, hier und da mit Stellen aus Wielands comischen Gedichten erläutert habe. Man sehe in den hallischen neuen gelehrten Zeitungen das 95 Stük vom Jahr 1773. Man siehet hieraus, wie so gar leicht gewisse Dinge von Unverständigen gemißbraucht werden! hat denn die Jugend nöthig zum Muthwillen angeführt zu werden? Wird sich nicht Hr. Wieland ärgern, daß man das, was er für Männer, und zwar nur für die feinern Köpfe geschrieben hat, den Schulknaben zum Spiehl vorlegt?

lich ist es, daß eine alte Matrone sich wie ein junges Mädchen kleide.

In Werken der Kunst muß das Schikliche überall mit Sorgfalt und guter Beurtheilung gesucht, und eben so sorgfältig alles Unschikliche vermieden werden. Denn außer den besondern Absichten in denen solche Werke gemacht werden, müssen sie überhaupt auch dienen unsern Geschmak feiner und richtiger zu bilden. Zu dem ist ein Werk das untadelhaft wäre, wo aber Dinge, die schiklich gewesen wären, weggelassen worden, nie so vollkommen, als das, wo diese noch vorhanden sind. Da noch über dem der Künstler sich in allem, was er macht, als einen scharfsinnigen und sehr verständigen Mann zeigen muß; so gehört es auch zur Kunst, daß er genau überlege, nicht nur, ob in seinem Werke nichts Unschikliches sey, sondern ob auch nichts Schikliches darin fehle.

So muß der Baumeister sich nicht blos vor der Unschiklichkeit in Acht nehmen, an dem Haus eines Privatmannes, nichts anzubringen, was sich nur für Palläste schiket; sondern auch überlegen, ob er dem Gebäude, das er entwirft, alles Schikliche würklich gegeben habe. Denn ganz schiklich ist es, daß jede Art der Gebäude, durch das, was sich vorzüglich dazu schiket, sich von andern Arten auszeichnen. So ist es schiklich, daß an einem Zeughaus Kriegstrophäen, an einer Kirche hingegen Zierrathen, die andächtige Vorstellungen erweken, angebracht werden.

Die Beobachtung des Schiklichen und Vermeidung alles Unschiklichen ist eine Gabe, die nur den ersten Künstlern in jeder Art gegeben ist, die, außer dem nothwendigen Kunstgenie, auch den allgemeinen Menschen-Verstand und allgemeine Beurtheilungskraft in einem vorzüglichen Grad besizen. Zur Vermeidung des Unschiklichen giebt Horaz dem Dichter viel fürtrefliche Regeln, und seine Ars poetica sollte, auch blos in dieser Absicht, das tägliche Handbuch jedes Dichters seyn.

Die größte Sorgfalt über diesen Punkt erfodert die Behandlung der Sitten im epischen und dramatischen Gedicht, besonders, wenn der Dichter fremde Sitten zu schildern hat. Es wird mehr, als glükliche Einbildungskraft, erfodert, jeden Menschen gerade so handeln und sprechen zu lassen, wie es sich für seinen Gemüthscharakter, seinen Stand, sein Alter und für die Umstände, darin er sich befindet, schiket.

Schlagschatten.

(Mahlerey.)

Der Schatten, den wol erleuchtete Körper auf einen hellen Grund werfen. Nicht jeder Schatten ist Schlagschatten, sondern nur der, der sich auf dem Grund auf den er fällt, bestimmt abschneidet, dessen Größe, Lage und Umriß nach den Regeln der Perspektiv können bestimmt werden, welches allemal angeht, wenn die Schatten von einem bestimmten Licht, als von der Sonne, oder dem durch eine Oeffnung einfallenden Tageslicht, verursachet werden. Daher wird die Zeichnung der Schlagschatten in der Perspektiv gelehret, deren Grundsäze man nothwendig wissen muß, um in diesem Stük nicht zu fehlen. Es ist ganz leicht die Lage, Form und Größe der Schlagschatten auf einer Grundfläche zu bestimmen, so bald man die eigentliche Höhe und Richtung des Lichtes bestimmt anzugeben weiß; aber diese Schatten müssen hernach, so wie jede auf der Grundfläche liegende Figur nach den Regeln der Perspektiv auf den Grund des Gemähldes gezeichnet werden. Wer sich angewöhnet nach den Regeln der freyen Perspektiv, die Hr. Lambert gegeben hat (*), zu arbeiten, hat diese doppelte Zeichnung nicht nöthig, und kann sich durch die sehr leichten Regeln, die der scharfsinnige Mann in seiner Anleitung zur perspektivischen Zeichnung gegeben hat, leicht helfen.

(*) S. Perspektiv.

Schluß.

(Musik.)

Durch dieses Wort verstehen wir die Cadenz, wodurch ein ganzes Tonstük geendiget wird. Von den Cadenzen überhaupt, und den verschiedenen Arten derselben ist bereits in einem besondern Artikel gesprochen worden (*), so daß hier blos dasjenige in Betrachtung kommt, was die so genannte Finalcadenz, oder der Hauptschluß besonderes hat.

(*) Cadenz

Weil der Schluß eine gänzliche Befriedigung des Gehörs und völlige Ruhe herstellen soll, so muß die Cadenz allemal in die Tonica des Stüks geschehen. Sollte aber auf das Stük entweder unmittelbar, oder bald hernach noch ein anderes neues Stük folgen; so gieng es eben deswegen an, daß der Schluß des vorhergehenden Stüks in die Dominante der Tonica des folgenden Stüks geschähe.

Da

Da ferner die herzustellende Ruhe, und völlige Befriedigung einigen Nachdruk und einiges Verweilen auf dem lezten Ton erfodert; weil ein sehr kurz anhaltender und wie im Vorbeygehen angeschlagener Ton nicht vermögend ist, diese Ruhe zu bewürken, so muß der eigentliche Schluß nicht auf die lezte Zeit des Taktes fallen, sondern in ungeradem Takt allemal auf die erste, in geradem $\frac{4}{4}$, auf die erste, oder mitten in den Takt, so daß der lezte Ton noch einem halben Takt lang anhalten und sich zur Befriedigung des Gehöres allmählig verliehren könne.

Diesemnach ist es ein beträchtlicher Fehler, wenn man im $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{2}$ Takt, den Schluß auf die dritte Note des Takts legte. In den zusammengesezten Taktarten, als $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$, trift man ofte den Schluß in der Mitte des Taktes, als in $\frac{6}{4}$ auf dem vierten Viertel an. Alsdenn aber ist das Rhythmische der Taktart von dem einfachen $\frac{6}{4}$ Takt so unterschieden, daß das vierte Viertel ein grösseres Gewicht erhält, und der Schluß darauf geleget werden kann. (*)

(*) S. Takt.

In Schottländischen Tänzen und Liedern trift man häufig den Schluß auf dem lezten Taktheil an. Wenn man mit Fleis etwas leichtfertiges; oder eine Eil zu einer andern Verrichtung dadurch ausdrüken will, so ist ein solcher Schluß gut; sonst hat er in der That etwas wiedersinniges.

Schlüssel.

(Musik)

Ein Zeichen, welches auf eine der fünf Linien des Notensystems gesezt wird, vermittelst dessen man erkennen kann, was für einen Ton der Octave jede Note bezeichnet, und in welcher Octave des ganzen Tonsystems derselbe soll genommen werden. Weil also dieses Zeichen den Aufschluß zu richtiger Kenntnis der durch Noten angezeigten Töne giebt, so hat man ihm den Namen des Schlüssels gegeben.

Der Schlüssel trägt den Namen eines der Haupttöne unsers diatonischen Systems, und zeiget an, daß die Noten, welche auf der Linie stehen, die den Schlüssel durchschneidet, denselben Ton andeuten, dessen Namen der Schlüssel trägt; die andern Noten aber bezeichnen denn Töne, die um so viel diatonische Stufen höher, oder tiefer, als der Schlüsselton liegen, so viel Stufen von der Schlüssellinie, bis auf die Stelle der Note zu zählen sind. Folgendes Beyspiehl dienet zur Erläuterung.



Der Schlüssel 𝄢 trägt den Namen des vierten Tones, unsrer diatonischen Octave, nämlich F. Also bedeutet jede Note, die auf der Linie steht, welche diesen Schlüssel durchschneidet, den Ton F. Die zweyte Note des Beyspiehls steht auf der vierten Stufe unterwärts, folglich bedeutet sie den Ton C, der von F der vierte ist, wenn man diatonisch absteiget. Die dritte Note steht auf der zweyten Stufe über der Schlüssellinie, stellt also die Secunde von F, oder G vor u. s. f.
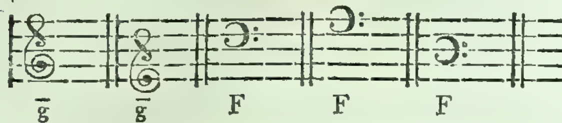
Man siehet hieraus, daß ein einziger Schlüssel hinlänglich wäre, die Höhe der Töne anzuzeigen. Dennoch hat der Gebrauch drey verschiedene Schlüssel eingeführt, und sie noch überdem auf verschiedene Linien gesezt, und dadurch eine beträchtliche Erleichterung des Notenlesens verschaffet.

Außer dem schon angezeigten F Schlüssel, braucht man noch diesen, 𝄡 der den Ton C anzeiget; und diesen 𝄞 der den Ton g bezeichnet. Weil es nun zum Verstand der Notenschrift nicht hinlänglich ist, daß man die Stufe der Octave, wo der Ton sizt, wisse, sondern auch die Octave selbst, in welcher er sich befindet, angedeutet werden muß, so hat man dieses dadurch erhalten, daß man für jede der vier Hauptstimmen, in welche der Umfang des Systems eingetheilt wird, entweder einen besondern Schlüssel braucht, oder denselben Schlüssel für jede Hauptstimme in eine besondere Linie sezet. Dieses wird durch folgende Beyspiehle deutlich werden.

Hier findet man denselben Schlüssel C auf dreyerley Weise gesezt. Die erste bedeutet den Umfang der Discantstimme, woraus erhellet, daß die Noten auf der untersten Linie des Systems, den Ton $\bar{c}$ anzeigen. Die zweyte Art, da der C Schlüssel auf der mittelsten Linie des Notensystems steht, bedeutet den Umfang der Altstimme. Also müssen die auf der Schlüssellinie stehenden Noten, ebenfalls den Ton $\bar{c}$ anzeigen. Die dritte Art, da der Schlüssel in der vier=

vierten Linie steht, macht den Tenorschlüssel aus, und auf dieser Linie stehen ebenfalls die Noten, die den Ton c̄ anzeigen.

Hieraus nun werden auch folgende Schlüssel verständlich seyn:



Die beyden ersten werden insgemein Violinschlüssel genennt, wiewol sie auch für andre Instrumente, und selbst für Singestimmen gebraucht werden. Die andern heißen überhaupt Baßschlüssel. Der erste davon ist für den gemeinen Baß, als eine der vier Hauptstimmen; der zweyte ist für einen tiefern, und der dritte für einen höhern Baß.

Schlußstein.

(Baukunst.)

Ist der mittelste oder oberste Stein eines gemauerten Bogens, oder Gewölbes. Es gehöret zum mechanischen der Baukunst, zu wissen, wie der Schlußstein müsse beschaffen seyn, daß der Bogen, oder das Gewölbe dadurch seinen festen Schluß und seine Hältniß bekomme. Wir betrachten ihn hier nur, in so fern er unter die Zierrathen der Baukunst kann gerechnet werden.

Man ist gewohnt die Schlußsteine der großen Bogen bey Portalen, Thüren und Bogenstellungen von den andern Steinen zu unterscheiden, und gar ofte wird er mit mancherley Schnizwerk verziehret. Die besondere Auszeichnung des Schlußsteines, wenn sie auch in nichts bestünde, als daß man ihn über die Fläche der Mauer etwas heraustreten ließe, scheinet darin ihren Grund zu haben, daß es natürlich ist das Ansehen der Festigkeit dadurch zu vermehren, daß man den Stein, auf den das meiste ankommt, dem Auge merkbar mache, und denn auch noch darin, daß dadurch das nakende und etwas kahle Ansehen eines großen Bogens etwas gemindert wird. Wie denn überhaupt diese Aeußerung eines etwas subtilen Geschmaks sich darin überall zeiget, daß bey ganz einförmigen Gegenständen, da ein Mittelpunkt ist, dieser insgemein mit einem Knopf, oder einer andern Zierrath besonders ausgezeichnet wird.

Will man sie etwas zierlich machen und nicht glatt lassen, so werden sie nach Art der Kragsteine oben mit einem kleinen Gesims versehen und wie doppelte Rollen oder Voluten ausgehauen. Es ist an einem andern Orte angemerkt worden (*), woher die Gewohnheit gekommen, Schlußsteine, als angeheftete Menschenköpfe zu bilden. Diese Zierrath, die in der Ruhm- und Rach-sucht ganz wilder Völker ihren Ursprung hat, ist eben nicht zu empfehlen. Aber völlig ungereimt ist es an die Schlußsteine lebendige Menschen- oder gar als Engels-köpfe auszuhauen. Denn auch die ausschweifendste Einbildungskraft wird keinen Grund entdeken, warum lebendige Wesen den Kopf aus einer Mauer herausstreken.

(*) S. Masken. S. 745.

Schmelz.

(Mahlerey.)

Die Schmelzmahlerey, die man auch insgemein Emailmahlerey nennt, hat ihre eigenen beträchtlichen Vorzüge, derenthalber sie verdienet, als eine besondere Gattung beschrieben zu werden, ob sie gleich eigentlich in die Classe des Encaustischen gehöret. Sie hat dieses eigene, daß sie mit glasartigen Farben, die im Feuer schmelzen, mahlt, die hernach auf den Grund eingebrannt werden, dadurch auf demselben sehr sanft verfließen und also sehr dauerhafte, weder durch Wärme und Kälte, noch durch Feuchtigkeit, noch durch Staub und andere den gewöhnlichen Gemähldn schädliche kleine Zufälle, schadhaft werdende Gemählde geben. Der Grund, auf den gemahlt wird, muß also feuerfest seyn. Er besteht entweder aus gebrannter Erde und Porcellan oder aus Metall, welches mit einem undurchsichtigen meistentheils weissen Glasgrund überzogen ist.

Auf Gefäße von gebrannter Erde haben die Alten schon vielfältig gemahlt, wie die häufigen Campanischen Gefäße, die man unter den Ruinen der alten Gebäude in Italien findet, beweisen. Wir können dieses aber nicht wol zu der Schmelzmahlerey rechnen, weil diese Gefäße matt sind, und den glasartigen glänzenden Ueberzug, den man Glasur nennt, nicht haben, auf den die Schmelzmahlerey gesezt wird.

Die Mahlerey auf Glasurgrund an gebrannten irrdenen Gefäßen mag um den Anfang des XVI Jahrhunderts, aufgekommen seyn. Wenigstens sind mir keine ältern Werke dieser Art bekannt. Aber viel späther ist, wie man durchgehends versichert, die

die Erfindung, metallene Platten mit einem Glasurgrund zu überziehen und darauf mit Schmelzfarben zu mahlen. Sie wird einem französischen Goldschmidt, Namens Jean Toutin aus Châteaudun zugeschrieben, und in das Jahr 1632 gesezt. (†). Daß aber die Alten schon Schmelzfarben gehabt, beweißt die fürtreffliche Antike, der ich im Art. Mosaisch gedacht habe, und die alten Glaspasten. (*) Auch hab' ich unter verschiedenen in meiner Gegenwart aus den Ruinen eines römischen Gebäudes, von den Zeiten der spätern Kayser herausgegrabenen goldenen Juwelen, einen Ring gesehen, dessen Beschaffenheit mich auf die Vermuthung brachte, daß anstatt eines Edelsteins, Email auf das Gold eingeschmelzt gewesen.

(*) S. Pasten.

Folgendes wird dem über diese Materie noch ununterrichteten Leser einen Begriff von dem Verfahren bey dieser Art Mahlerey geben.

Man nihmt eine sehr dünn geschlagene und von allen kleinen Schieferchen wol gereinigte Platte, insgemein von Gold, oder Kupfer; auf diese streuet man, erst auf der unrechten Seite, die nicht soll bemahlt werden, fein gestoßenen weißen Schmelz, oder eine in nicht gar heftigem Feuer fließende glasartige undurchsichtige Materie, sezt die Platte in ein Kohlfeuer, und läßt den Schmelz auf der Platte anfließen. Eben so wird hernach auch die gute Seite der Platte, aber etwas diker und vorsichtiger überzogen, damit diese Seite überall gleich, mit einem reinen weißen Grund, ohne Gruben, Rizen oder Fleken überzogen sey.

Auf diesen Grund wird nun gemahlt. Die Farben sind ebenfalls von glasartigen, durch metallische Theile gefärbten Materien, die aber leichter im Feuer fließen, als der Schmelz, den man zum Grund der Platte genommen hat. Diese Farben werden sehr fein gerieben, und mit Wasser, oder mit Lavendelöl angemacht, damit sie, wie Wasserfarben in den Pensel fließen, und zum Mahlen tüchtig werden.

Die Umrisse zeichnet man mit einer rothen Eisenfarbe, die denen darüber kommenden Farben keinen Schaden thut, und denn sezt man die Platte ins Feuer, damit diese Umrisse sich auf dem Grund einbrennen. Erst hierauf werden die Farben aufgetragen. Die nun am sorgfältigsten verfahren, legen zuerst das Gemählde nur mit leichten Tinten an, die sie wieder besonders einbrennen. Hierauf mahlen sie die Platte etwas mehr aus, und brennen die neuen Farben wieder ein. Und so wird die Bearbeitung vier bis fünfmal wiederholt, bis der Künstler mit seiner Arbeit zufrieden ist. Geringe Sachen werden auf einmal ganz ausgemahlt, und eingebrannt.

Man mischt unter alle Farben mehr oder weniger Flus, das ist, in Staub zerriebenes, sehr durchsichtiges Glas, ohne alle Farbe, das nicht nur für sich sehr leicht fließt, sondern auch die Schmelzfarben leichter fließend macht. Wenn man also ein schon ziemlich fertiges Gemählde noch einmal bearbeiten will, so darf man nur etwas mehr Flus, als vorher unter die Farben mischen, damit die neuen Farben sich einbrennen, ohne daß die schon vorhandenen wieder ins Fließen kommen.

Dieses ist überhaupt das Verfahren bey dieser Art. Es ist aber mit mancherley Schwierigkeiten verbunden, und erfodert viel Kunstgriffe, die hier nicht können beschrieben werden. Man hat nicht alle mögliche Haupt- und Mittelfarben, wie bey der Oehlmahlerey, und weil viel Arten der Emailfarben sich im Feuer ändern, so gehört hier eine große Erfahrung zu guter Behandlung des Colorits. Mehrere Nachrichten hievon findet man in dem vorher angezogenen Werk, und in dem Traité pratique, den der Abt Pernety seinem Dictionnaire portatif de peinture &c. vorgesezt hat.

Außer dem schon erwähnten Toutin, haben sich vornehmlich Jean Peritot aus Genff, und dessen Schwager Jaques Bordier großen Ruhm und beträchtliches Vermögen durch diese Mahlerey erworben. (*) Nach diesen haben sich Zink ein Schwede, der lang in England gearbeitet hat, Maytens ebenfalls ein Schwede, und in Frankreich Rouquet, Liotord und Durand besonders darin hervorgethan.

(*) S. Füßlins Leben der Schweizerischen Mahler.

Schneke. Volute.

(Baukunst.)

Ein großes Hauptglied an den vier Eken des Knauffs der jonischen auch der römischen Säulen, nach Art einer Schneke gewunden. Es ist bereits im Artikel jonisch hinlänglich davon gesprochen worden.

Schniz-

(†) S. Traité des couleurs pour la peinture en émail et sur la porcellaine, précedé de l'Art de peindre sur l'émail &c. par Mr. d'Ardais de Montami. à Paris 1765.

Schnizwerk.

(Bildhauerey.)

Unter den Ueberbleibseln der griechischen und römischen Bildhauerkunst findet sich nichts häufiger, als historische und allegorische Vorstellungen, da die in Marmor gehauenen Figuren, mehr oder weniger erhaben, aus dem Marmor hervorstehen. Dieses Schnizwerk, das die Italiäner Relievo nennen, stellt also Schildereyen in Marmor ausgehauen vor, aber so, daß die Bilder, wie auf den Münzen, nur zum Theil über den flachen Grund des Marmors heraustreten, daher solche Arbeit der Beschädigung weniger unterworfen ist, als die Statuen, denen durch Stoßen oder Umstürzen gemeiniglich die Aerme, Beine oder Köpfe abgebrochen werden.

Dergleichen Schnizwerk, das die Stelle der Gemählde vertreten sollte, wurd an Tempeln und andern großen Gebäuden an schiklichen Orten in die glatte Mauer, etwas vertieft eingesezt, und man konnte natürlicher Weise versichert seyn, daß diese Art Gemählde ziemlich wol erhalten bis auf die spätheste Nachwelt kommen würde.

Unter den römischen Kaysern hatte man den Einfall dergleichen Schnizwerk an den Schaften großer zum Andenken vorzüglicher Thaten oder Begebenheiten auf freyen Pläzen aufgerichteter Säulen anzubringen, und noch izt stehen in Rom zwey solche Säulen, davon die eine dem Antoninus, die andre dem Trajanus zu Ehren gesezt worden. Aber sehr lange vorher hatten die Egyptier flaches Schnizwerk von Hieroglyphen auf ihre Obelisken eingehauen.

Man unterscheidet zwey Arten dieses Schnizwerks; eine erhabenere, da die Figuren stark und oft viel über die Hälfte ihrer Dike aus dem Grund hervorstehen; und eine flachere, da sie unter der Hälfte ihrer Dike heraustehen: jene Art wird von den Italiänern Alto relievo; diese basso relievo genennt. Hievon haben wir an einen andern Orte mit mehrerm gesprochen. (*)

(*) S. Flaches Schnizwerk.

Schön.

(Schöne Künste.)

Die Untersuchung über die Natur und Beschaffenheit des Schönen, die an sich schon schweer genug ist, wird dadurch noch beträchtlich schweerer gemacht, daß das Wort vielfältig von Dingen gebraucht wird, die gefallen, ob wir gleich von ihrer Beschaffenheit nichts erkennen. Wir müssen also vor allen Dingen versuchen den eigentlichsten und engesten Sinn des Worts zu bestimmen.

So gewiß es ist, daß alles Schöne gefällt, so gewiß ist es auch, daß nicht alles, was gefällt, im eigentlichen Sinn schön genennt werden kann. Das Schöne macht nur eine von den mehreren Gattungen der Dinge, die gefallen, aus, und um sie von andern unterscheiden zu können, müssen wir diese Gattungen alle betrachten. Wir wollen aber, ohne uns in schweerfällige und tiefsinnige Speculationen einzulassen, blos bey dem stehen bleiben, was die allgemeine und tägliche Erfahrung darüber an die Hand giebt.

Diese lehret uns ohne Zweydeutigkeit, daß einige Dinge uns gefallen, oder Vergnügen erweken, ob wir gleich von ihrer Beschaffenheit nicht den geringsten Begriff haben. Von dieser Gattung sind alle Gegenstände, die blos einen angenehmen Reiz in die Gliedmaaßen der Sinnen verursachen, an dem die Ueberlegung und die Kenntnis der Beschaffenheit des Gegenstandes, der ihn verursachet, nicht den geringsten Antheil haben. Im Grunde haben wir in diesem Fall nicht an der Sache, die uns das Vergnügen macht, sondern blos an der Empfindung, die sie bewürkt, unser Wolgefallen. Wir wissen so gar ofte nicht wo der Gegenstand, der uns dieses Vergnügen macht, ist, noch was er ist; wir empfinden und lieben blos seine Würkung, ohne uns mit ihm selbst zu beschäftigen. Dies ist um so viel unzweifelhafter, da wir mehrere Arten dieses Vergnügens mit den Thieren gemein haben, die sich gewiß nie bey Betrachtung der Gegenstände, die auf sie würken, aufhalten. Diese Dinge haben eine unmittelbare, oder doch nahe mittelbare Beziehung auf unsre Bedürfnisse, und machen eigentlich die Classe aus, der man den Namen des Guten gegeben hat. Nur Kinder sagen von Speisen, sie schmeken schön; wer mehr unterscheiden gelernt hat, sagt, sie schmeken gut.

Hingegen giebt es auch Dinge, die nicht eher gefallen, bis man sich eine deutliche Vorstellung von ihrer Beschaffenheit gemacht hat. Zuerst beschäftigen sie blos den Verstand, und erst hernach, wenn dieser eine gewisse Beschaffenheit an ihnen deutlich erkennet, fangen sie an zu gefallen. Wer nicht im Stand ist, nachzudenken, oder jene Beschaffenheit einzusehen, dem bleiben sie völlig gleichgültig. In diese Classe gehört alles, was durch Vollkommen-

heit gefällt, wie die Maschinen, die so verständig eingerichtet sind, daß sie dem Zwek völlig entsprechen; ingleichem, was durch Wahrheit gefällt, wie ein Beweis, darin die einzelen Begriffe und Säze so verbunden sind, daß eine völlige Ueberzeugung aus ihrer Vereinigung entsteht.

Nun giebt es noch eine dritte Classe der Dinge, die Wolgefallen erweken. Diese liegt zwischen den beyden vorhergehenden so in der Mitte, daß sie etwas von der Art der einen und der andern an sich hat. Die Beschaffenheit der Gegenstände reizt unsre Aufmerksamkeit; aber ehe wir sie deutlich erkennen, ehe wir wissen, was die Sachen seyn sollen, empfinden wir ein Wolgefallen daran. Diese Gegenstände machen unsers Erachtens die Classe des eigentlichen Schönen aus.

Eine nähere Betrachtung dessen, was jede dieser drey Classen der Dinge, die uns gefallen, besonderes und eigenthümliches hat, läßt uns bald folgendes bemerken 1. Das Gute gefällt uns wegen seiner materiellen Beschaffenheit, oder wegen seines Stoffs; der ohne Rüksicht auf seine Form, eine natürliche Kraft hat, unmittelbar angenehme Empfindungen zu erweken. 2. Das Schöne gefällt uns, ohne Rüksicht auf den Werth seines Stoffes, wegen seiner Form, oder Gestalt, die sich den Sinnen oder der Einbildungskraft angenehm darstellt, ob sie gleich sonst nichts an sich hat, das den Gegenstand in andern Absichten brauchbar machte. 3. Das Vollkommene gefällt weder durch seine Materie, noch durch seine äußerliche Form, sondern durch seine innere Einrichtung, wodurch es, ein Instrument, oder Mittel wird, irgend einen Endzwek zu erreichen. Wir können uns diese dreyfache Beschaffenheit an einem Diamant vereiniget vorstellen. Nach seinem Werth im Handel, gehört er in die Classe des Guten; nach seinem Glanz und dem Feuer der Farben die darin spiehlen, in die Classe des Schönen; nach seiner Härte und Unzerstörbarkeit in die Classe des Vollkommenen.

Es ist aber hier der Ort nicht diese drey Classen der Dinge, die Gefallen erweken, näher zu betrachten, und das, was jede von der andern unterscheidet, genau anzuzeigen. Nur den eigentlichen Charakter des Schönen haben wir hier näher zu entwikeln.

Einige Philosophen haben gelehret, die Schönheit sey nichts anders, als Vollkommenheit, in so fern sie nicht deutlich eingesehen, sondern nur klar, aber völlig verwikelt gefühlt werde. Aber diese Erklärung ist nicht allgemein wahr. Es giebt, wie wir hernach sehen werden, eine Schönheit, die diesen Charakter hat; aber nicht alles Schöne ist von dieser Art. Die Vollkommenheit einer Sache läßt sich weder deutlich erkennen, noch undeutlich fühlen, wenn man nicht entweder bestimmt weiß, oder doch mit einiger Klarheit fühlet, was die Sache seyn soll. Dieses ist aus dem Begriff der Vollkommenheit klar. (*) Nun giebt es unzählige Dinge, die wir Schön nennen, ob wir gleich nicht den geringsten Begriff von ihrer Bestimmung haben, und weder erkennen, noch fühlen, was sie eigentlich seyn sollen. Doch könnte man sagen, das Schöne sey die Vollkommenheit der äußern Form, oder Gestalt. Ob wir nun gleich die besondern Gestalten, als der Thiere und Pflanzen, nicht nach der jeder eigenen Vollkommenheit beurtheilen können, da wir das besondere Ideal, was jede seyn soll, nicht besizen; so wissen wir doch überhaupt, daß die mannigfaltigen Theile, in ein wolgeordnetes Ganze sollten vereiniget werden, und in so fern haben wir einen allgemeinen Begriff von Vollkommenheit der Form.

(*) S. Vollkommenheit.

Nach diesen vorläufigen Erläuterungen, wollen wir versuchen, den Begriff des eigentlichen Schönen, so viel uns möglich seyn wird, zu entwikeln. Es interesirt also durch seine Form, blos in so fern sich dieselbe den Sinnen, oder der Einbildungskraft angenehm darstellt, ohne Rüksicht auf seinen Stoff, oder auf seine mechanische Beschaffenheit, nach der es, als ein zu gewissem Gebrauch bestimmtes Instrument angesehen wird. Für den Eigennüzigen ist Schönheit nichts; weil man sie durch bloßes Anschauen genießt; für den speculativen Kopf, ist sie etwas sehr geringes, weil ihre Beschaffenheit nicht deutlich kann erkennt werden. Der Liebhaber des Schönen steht zwischen dem blos Materiellen, ganz sinnlichen Menschen, und dem, der blos Geist und Verstand ist, in der Mitte. An diesen gränzt er wegen des Wolgefallens, das er an Speculationen der Einbildungskraft hat, und an jenen, weil er lüstern ist, nach feinern Reizungen der Phantasie.

Aber wie muß jene Form, wodurch das Schöne gefällt, beschaffen seyn? Auch in Ansehung dieser liegt das Schöne dergestalt zwischen dem Guten und dem Vollkommenen, daß es an beyde gränzet. Ein Theil seines Werthes, wird durch unmittelbares aber

feiners Gefühl bestimmt, wie der Werth des Guten, und ein Theil aus Erkenntnis, die aber beym Schönen nicht bis auf die Deutlichkeit steiget. Darum wär es ein vergebliches Unternehmen, die völlige Entwiklung seiner Beschaffenheit zu suchen.

Doch ist es nicht so, wie das Gute, daß man außer dem unmittelbaren Gefühl seiner Würkung gar nichts daran erkennte; nur muß man nicht eine völlig deutliche Entwiklung seiner Beschaffenheit verlangen, wie man sie von dem Vollkommenen geben kann. Wenn wir bey blos klaren Begriffen stehen bleiben, so läßt sich allerdings von der Form, daran die Phantasie Gefallen findet, verschiedenes angeben.

So viel ich davon habe bemerken können, lassen sich die Eigenschaften des Schönen auf drey Hauptpunkte bringen. 1. Die Form im Ganzen betrachtet, muß bestimmt, und ohne mühesame Anstrengung gefaßt werden. 2. Sie muß Mannigfaltigkeit fühlen lassen, aber in der Mannigfaltigkeit Ordnung. 3. Das Mannigfaltige muß so in Eines zusammenfließen, daß nichts Einzeles besonders rühret. Wir wollen so gut wir können, diese drey Hauptpunkte etwas näher entwikeln.

1. Daß ein Gegenstand, der uns durch sein äusserliches Ansehen gefallen soll, ein Ganzes, und nicht ein Bruchstük von einem Ganzen seyn müsse, ist anderswo hinlänglich gezeiget worden (*), daß er wol begränzt und bestimmt in die Sinnen, oder in die Phantasie fallen müsse, ist daher leicht abzunehmen, daß das Ungewisse in seiner Begränzung uns zweifelhaft macht, ob es ganz sey, und daß es der Klarheit der Vorstellung schadet. Die Ungewißheit, ob man eine Sache recht sehe, oder nicht, hat nothwendig etwas Beunruhigendes, folglich Unangenehmes an sich. Daß der Gegenstand ohne mühesame Anstrengung müsse gefaßt werden, ist nicht weniger klar; weil jede Bestrebung, so lange man ungewiß ist, ob sie das Ziehl erreichen werde, etwas unangenehmes hat.

(*) S. Ganz.

Dieses lezte ist aber nicht so zu verstehen, daß das Schöne nothwendig auf den ersten Blik, ohne Anstrengung von Seite des Beobachters in die Augen fallen müsse. Vielmehr geschieht es gar ofte, daß durch vorhergegangene Bemühung die Sache richtig zu fassen, das Vergnügen des Anschauens desto lebhafter wird. Der Sinn jenes Ausspruchs ist dieser, daß die Gestalt der Sache, wenn es gleich Mühe gekostet hat, sie zu fassen, nun, da sie einmal gefaßt worden, ohne anhaltendes Bestreben gefaßt werde. Man sieht hieraus zugleich, warum nicht jedes Schöne jedem Menschen gefällt. Ein kurzsichtiger, der ein großes Gebäude nicht auf einmal übersehen kann, wird es nicht schön finden. Je ausgedehnter die Kraft ist, etwas bestimmt zu fassen, je fähiger ist man auch Schönheit zu empfinden, die geringeren Kräften nicht fühlbar sind.

Daß die Größe der Schönheit von jedem nach dem Maaße seiner Fähigkeit mehr oder weniger auf einmal zu fassen, geschäzt werde, und daß das, was für ungeübte, sowol innere als äußere Sinnen, die höchste Schönheit ist, dem, dessen Geschmak eine weitere Sphäre umfaßt, nur mittelmäßig schön seyn könne, ist eine wichtige Bemerkung. Wenn wir dieses aus der Acht lassen, so stoßen wir bey der Untersuchung über die Schönheit auf Wiedersprüche, die nothwendig verwirren. Denn daß ein Mensch Schönheit findet, wo ein andrer sie zu vermissen glaubt, kommt gar nicht, wie man sich ofte fälschlich einbildet, daher, daß unsre Begriffe über das Schöne wankend wären, oder daß die Schönheit an sich nichts bestimmtes sey. Die Schönheit hat dieses mit der Größe gemein; einer findet klein, was einem andern groß scheinet, und ein im Ueberfluß erzogener Mensch nennt Armuth, was manchem andern Reichthum wäre. Darum fällt es keinem Menschen von Verstand ein, zu behaupten, ein geringer Grad der Größe, sey keine Größe, und ein geringes Vermögen, sey kein Vermögen. Warum sollte man denn sagen, ein geringer Grad der Schönheit sey keine Schönheit?

Was Aristoteles vom Schönen sagt, daß es weder sehr groß noch sehr klein seyn müsse, hat hierin seinen Grund. Was für uns zu groß oder zu klein ist, kann im Ganzen nicht ohne beständig anhaltendes Bestreben gefaßt werden.

2. Daß das Schöne Mannigfaltigkeit müsse fühlen lassen, ist auch leicht zu begreifen. Was einfach oder ohne Theil ist, kann wol auf die Empfindung aber nicht auf die Vorstellungskraft würken. Was aber blos Menge der Theile hat, ohne Verschiedenheit, kann kein Nachdenken, kein Verweilen der Vorstellungskraft bey dieser Menge veranlassen, weil die Theile nichts verschiedenes haben; die bloße Anzahl derselben hat keinen Reiz für die Phantasie, die sie nicht beschäftigen kann. Denn so bald sie einen gefaßt hat, hat sie zugleich alle gefaßt.

faßt. Aber wo Mannigfaltigkeit da ist, da würkt jeder Theil etwas zum Ganzen. Man wird in eine angenehme Ueberraschung gesezt, zu sehen, wie so vielerley Dinge, doch nur ein Ding ausmachen. Damit aber das Mannigfaltige durch die Menge nicht verwirre, muß Ebenmaaß und Ordnung darin seyn. Diese würken Faßlichkeit in der Menge (*).

(*) S. Ordnung.

3. Von diesem Mannigfaltigen muß kein Theil besonders und für sich rühren; weil er die Faßlichkeit des Ganzen hindern würde, indem er die Kraft der Aufmerksamkeit auf sich zöge. Darum muß, in Absicht auf die Größe der Theile, jeder ein gutes Verhältniß zum übrigen haben; und in andern Absichten z. E. Form, Farbe und andrer in die Sinnen oder Phantasie fallenden Eigenschaften, gute Uebereinstimmung oder Harmonie. Wo die Menge kleinerer Theile groß ist, da müssen sie in größern Gruppen zusammenhangen, damit man nicht das kleineste mit dem Ganzen, sondern mit dem Haupttheil, davon es ein Glied macht, zu vergleichen habe. Alles dieses ist in andern Artikeln weiter ausgeführt worden (*). Dieses erlaubet uns die Eigenschaften des Schönen hier blos anzuzeigen, ohne die Sachen weitläuftig auszuführen.

(*) S. Ebenmaaß Einförmigkeit; Glied; Gruppe; Harmonie.

Wo alle diese Eigenschaften sich zusammen finden, da ist Schönheit: Aber darum noch nicht jene paradiesische oder himmlische Schönheit, deren Genuß Glükseeligkeit ist. Das Schöne, dessen Eigenschaften wir angezeiget haben, erwekt Wolgefallen; aber es bleibet in der Phantasie und berührt das Herz nur leicht und gleichsam an der Oberfläche. Nur Menschen ohne Herz und ohne Verstand, die ganz Phantasie sind, finden Befriedigung daran. Virtuosen von der leichtern Art, die gleichsam von Dünsten und Luft leben, und auch von bloßem Hauch der Luft in Bewegung gesezt werden, sprechen oft mit Entzüken von dieser Schönheit; die Täuschung macht sie schon seelig.

Im Grund ist dieses Schöne nur die äußere Form, oder das Kleid, in dem sowol gute als schlechte Dinge erscheinen können. Es giebt ihnen noch keinen inneren Werth, sondern dienet blos die Aufmerksamkeit zu reizen, daß man mit Wolgefallen auf diese schön bekleidete Dinge sieht.

Eine höhere Gattung des Schönen entsteht aus enger Vereinigung des Vollkommenen, des Schönen und des Guten. Diese erwekt nicht blos Wolgefallen, sondern wahre innere Wollust, die sich ofte der ganzen Seele bemächtiget, und deren Genuß Glükseeligkeit ist. Wir begnügen uns die Art und das eigentliche Wesen dieser Schönheit nur an einem besonderen Falle zu beschreiben, um ein sinnliches Bild davon zu geben, vermittelst dessen der Begriff dieser höhern Schönheit faßlich werde. Dieses Bild ist der Inhalt des folgenden Artikels.

Schönheit.

Daß die menschliche Gestalt der schönste aller sichtbaren Gegenstände sey, darf nicht erwiesen werden; der Vorzug den diese Schönheit über andre Gattungen behauptet, zeiget sich deutlich genug aus ihrer Würkung, der in dieser Art nichts zu vergleichen ist. Die stärksten, die edelsten und die seeligsten Empfindungen, deren das menschliche Gemüth fähig ist, sind Würkungen dieser Schönheit. Dieses berechtiget uns, sie zum Bild oder Muster zu nehmen, an dem wir das Wesen und die Eigenschaften des höchsten und vollkommensten Schönen anschauend erkennen können.

Gelinget es uns die Beschaffenheit dieser Schönheit zu entwikeln, so haben wir eben dadurch zugleich den wahren Begriff der höchsten Schönheit gegeben, die das menschliche Gemüth zu fassen im Stand ist.

Bey der großen Verschiedenheit des Geschmaks und allen Wiedersprüchen die sich in den Urtheilen ganzer Völker und einzeler Menschen zeigen, wird man nach genauerer Untersuchung der Sache finden, daß jeder Mensch den für den schönsten hält, dessen Gestalt dem Aug des Beurtheilers den vollkommensten und besten Menschen ankündiget. Können wir dieses außer Zweifel sezen, so werden wir auch etwas Gewisses von der absoluten Schönheit der menschlichen Gestalt anzugeben im Stande seyn.

Gar viel besondere Bemerkungen über die Urtheile von Schönheit, beweisen den angegebenen allgemeinen Saz. Nach aller Menschen Urtheil sind erkannte physische Unvollkommenheiten des Körpers der Schönheit entgegen. Plumpe, zu schnellen und mannigfaltigen Bewegungen untüchtige Glieder, ein abgefallener schwacher Körper, Steiffigkeit in Gelenken, kurz, jede Unvollkommenheit, die die Verrichtungen, die jedem Menschen nöthig sind, schweer oder unmöglich machen, ist auch, nach dem allgemeinen Urtheil der Menschen, ein Fehler gegen die Schönheit. Daß diese Begriffe überhaupt in unser Urtheil über Schönheit einfließen, ist ferner daraus offen=

offenbar, daß die weibliche Schönheit andre Verhältnisse der Gliedmaaßen erfodert, als die männliche. Auch der unachtsameste Mensch empfindet es, daß das männliche Geschlecht zu schweerern, mühesamern, kühnern Verrichtungen gebohren ist, als das weibliche, und eben daher entstehet das Gefühl, daß zartere Gliedmaaßen, die etwas weichlicheres haben, zur weiblichen, und stärkere, etwas dauerhaftes und kühneres anzeigende, zur männlichen Schönheit gehören. Auch das Verschiedene in der Schönheit des Kindes, des Jünglings und des Mannes, das gewiß alle Menschen empfinden, bestätiget dieses. Ein Kind, es sey von dem einen, oder andern Geschlecht, das die Bildung des reifen Alters hätte, würde für häßlich gehalten werden. Offenbar nicht deswegen, daß die Gestalt der Erwachsenen in der Größe des Kindes unangenehm sey. Der Mahler bildet sie uns noch kleiner vor und sie bleibet schön; also deswegen, weil das Aeussere mit dem innern Charakter, nicht übereinkommt, weil das Kind zu dem, was es seyn soll, solche Gliedmaaßen nicht braucht.

Ueberhaupt also wird nach der allgemeinen Empfindung dieses nothwendig zur Schönheit erfodert, daß die Form des Körpers die Tüchtigkeit so wol des Körpers überhaupt, als der besondern Glieder zu den Verrichtungen, die jedem Geschlecht und Alter natürlich sind, ankündige. Alles, was ein Geschlecht von dem andern, als der Natur gemäß erwartet, muß durch das Ansehen des Körpers versprochen werden, und die Gestalt ist die schönste, die hierüber am meisten verspricht.

Aber diese Anfoderungen beruhen nicht bloß auf äußerliche Verrichtungen und körperliche Bedürfnisse. Je weiter die Menschen in der Vervollkommung ihres Charakters gekommen sind, je höher treiben sie auch die Foderungen dessen, was sie erwarten. Verstand, Scharfsinn, und ein Gemüthscharakter, wie jeder Mensch glaubt, daß ein vollkommener Mensch ihn haben müsse, sind Eigenschaften, die das Aug auch in der äußern Form zur Schönheit fodert. Ein weibliches Bild das Wollust athmet, dessen Gestalt und ganzes Wesen Leichtsinn und Muthwillen verräth, ist für den leichtsinnigen Wollüstling, die höchste Schönheit, an der aber der geseztere und in dem Besiz seiner Geliebten mehr als muthwillige Wollust erwartende Jüngling, noch viel aussezen würde.

Auch die Urtheile über die Häßlichkeit bestätigen unsern angenommenen Grundsaz. Was alle Menschen für häßlich halten, leitet unfehlbar auf die Vermuthung, daß in dem Menschen, in dessen Gestalt es ist, auch irgend ein innerer Fehler gegen die Menschlichkeit liege, der durch äußere Mißgestalt angezeiget wird. Wir wollen der verwachsenen und ganz ungestalten Gliedmaaßen, die jedermann für häßlich hält, nicht erwähnen; weil es zu offenbar ist, daß sie überhaupt eine Untüchtigkeit zu nothwendigen Verrichtungen deutlich anzeigen; sondern nur von weniger merklichen Fehlern der Form sprechen.

Die Bildung eines Menschen sey im übrigen wie sie wolle, so wird jedermann etwas häßliches darin finden, wenn sie einen zornigen Menschen verräth: oder wenn man irgend eine andre herrschende Leidenschaft von finsterer übelthätiger Art darin bemerkt, und keine Gestalt ist häßlicher, als die, die einen ganz wiedersinnigen, mürrischen, jeder verkehrten Handlung fähigen Charakter anzeiget. Aber auch darin richtet sich das Urtheil, oder der Geschmak, nach dem Grad der Vervollkommung, auf den man gekommen ist. Unter einer Nation, die schon zu Empfindungen der wahren Ehre und zu einem gewissen Adel des Charakters gelanget ist, ist das Gepräg der Niederträchtigkeit, das man bisweilen tief in die Physionomie eingedrükt sieht, etwas sehr häßliches; aber es wird nur von denen bemerkt, die jenes Gefühl der Würde und Hoheit besizen.

Vielleicht möchte jemand zweifeln, daß jede Schönheit der Gestalt etwas von innerlicher Vollkommenheit oder Güte, oder jede Häßlichkeit etwas von dem Gegentheil anzeigte. Wir müssen diesen Punkt näher erwägen.

Jede Schönheit ist eine gefällige Gestalt irgend einer würklichen Materie, das ist, sie haftet in einem in der Natur vorhandenen Stoff. Dieser, wenn er auch leblos ist, hat seine Kraft, das ist, er trägt das seinige zu den in der Natur beständig abwechselnden Veränderungen bey, und hat seinen Antheil an dem, was in der Welt Gutes oder Böses geschieht, kann folglich nach der besondern Art seiner Würksamkeit, (nach den eingeschränkten menschlichen Begriffen zu reden) unter gute oder böse Dingen gehören. Ich getraue mir die kühne Vermuthung zu wagen, daß jede Art der Schönheit in dem Stoff darin sie haftet, etwas von Vollkommenheit oder Güte anzeige.

Aber wir wollen ohne uns auf Hypothesen und Speculationen zu verlassen, den angeführten Zweifel, ob innere Fürtrefflichkeit und Verderbnis, sich durch äußere Schönheit und Häßlichkeit ankündigen, aus unzweifelhaften Erfahrungen, aufzulösen suchen.

Es kann gar nicht geläugnet werden, daß es verständige und unverständige; scharfsinnige und einfältige, gutherzige und boshafte, edle, hochachtungswürdige und niedrige, recht verworfene Physionomien gebe, und daß das, was man aus der äußerlichen Gestalt von dem Charakter der Menschen urtheilet, nicht blos aus den Gesichtszügen, sondern aus der ganzen Gestalt geschlossen werde. Die unleugbaren Beyspiehle, da entscheidende Züge des Charakters sich von aussen zeigen, sind völlig hinlänglich die Möglichkeit zu beweisen, daß die Seele im Körper sichtbar gemacht werde. Eben so unleugbar ist auch dieses, daß das, was in der äussern Gestalt gefällt, niemals etwas von dem inneren des Menschen anzeiget, was Mißfallen erwekte, es sey denn, daß dieses aus Irrthum oder Vorurtheil entstehe, wie wenn z. B. einer zärtlichen aber etwas schwachen Mutter die edle Kühnheit im Charakter ihres Sohnes mißfiele, ob sie gleich den Ausdruk derselben in der Gestalt mit großem Wolgefallen sieht. Dergleichen Ausnahmen schränken die Allgemeinheit des Sazes, daß hier auch das Zeichen gefalle, so ofte die bezeichnete Sache gefällt, nicht ein.

Also kann die äußere Gestalt, den innern Charakter des Menschen ausdruken, und wenn es geschieht, so hat das Wolgefallen, das wir an dem innern Werth des Menschen haben, den stärksten Antheil an der gefälligen Würkung, die die äußere Form auf uns thut; wir schäzen das an der äußern Gestalt, was uns in der innern Beschaffenheit gefällt. Wir sehen in dem Körper die Seele, den Grad ihrer Stärke und Würksamkeit, und

Unter dem Licht der Augen und unter den Rosen der Wangen
Seh'n wir ein höheres Licht ein helleres Schönes hervorgehen. (*)

(*) Die Sündfluth II. Ges.

Noch ehe sich der Mund öffnet, ehe ein Glied sich bewegt, sehen wir schon, ob eine sanftere oder lebhaftere Empfindung jenen öfnen, und diese bewegen wird. In der vollkommensten Ruh aller Glieder, bemerken wir zum voraus, ob sie sich geschwind oder langsam, mit Anstand, oder ungeschikt bewegen werden.

Hier können wir von der bloßen Möglichkeit der Sach auf ihre Würklichkeit schließen; weil sie allen übrigen wolthätigen Veranstaltungen der Natur vollkommen gemäß ist. Es war nothwendig, wenigstens heilsam, den Menschen ein Mittel zu geben, Wesen seiner Art, mit denen er nothwendig in Verbindung kommen mußte, und die so sehr kräftig auf seine Glükseeligkeit würken, schnell kennen zu lernen. Die Seelen der Menschen sind es, die unser Glük oder Unglük machen, nicht ihre Körper. Also mußten wir ein Mittel haben, diese schnell zu erkennen, zu lieben, oder zu scheuhen. Schneller, als durch das Anschauen der sichtbaren Gestalt, konnte es nicht geschehen. Da dieses möglich war, warum sollten wir länger daran zweifeln, daß der Körper nichts anders, als die sichtbar gemachte Seele, der ganze sichtbare Mensch sey? Kann es einem verständigen Menschen zweifelhaft seyn, daß die Natur durch die höchst liebliche und einnehmende Gestalt, die der Kindheit eigen ist, Wohlwollen gegen dieses Hülf- und Gunst-bedürftige Alter, habe erweken wollen? Hat sie nicht so gar in die sichtbare Gestalt der Thiere etwas gelegt, das den Verständigen vor ihnen warnet, oder sie suchen macht?

Freylich ist ein Mensch scharfsinniger, als der andere, in der äußern Form zu sehen, was er sehen sollte. Die Gewohnheit, in der wir von Kindheit auf unterhalten worden, von dem Menschen mehr aus seinen Reden und Betragen, als aus seinem Ansehen zu urtheilen, hat den angebohrnen Instinkt, ihn aus dem äußerlichen Ansehen zu schäzen, sehr geschwächt; und wir sind überhaupt in unsrer Denkungsart und in unsern Sitten, so vielfältig über die Schranken der Natur herausgetretten, daß unser Urtheil über Menschen, und unsre Ansprüche auf sie nothwendig in vielen Stüken willkührlich sind. Wenn aber diesem zufolge das Ideal, das sich jeder von dem vollkommenen Menschen macht, von dem wozu die Natur ihn hat machen wollen, abweicht, so werden nothwendig unsere Urtheile über die äussere Gestalt, in manchen Punkt unrichtig seyn.

Aber so sehr ist der Instinkt den ganzen Werth des Menschen aus dem Ansehen zu beurtheilen, nicht überall geschwächt, daß nicht selbst die ungeübte Jugend, sich desselben oft glüklich bediente. Wie oft ist nicht ein einziger Blik eines unerfahrnen, aber durch

durch das Unnatürliche in den Sitten noch unverdorbenen Mädchens weit glüklicher und richtiger, als die Ueberlegung ihres Vaters, zu unterscheiden, ob ein Jüngling, sie glüklich, oder unglüklich machen werde? Selbst in diesem Punkt beweiset eine oft fehlgeschlagene Wahl nichts gegen unsern Saz; weil in unserm etwas unnatürlichen Zustande, das, wodurch die Menschen hätten glüklich werden sollen, bisweilen ihr Unglük am meisten befördert; und weil Vorurtheile, die allen Anschein der Wahrheit haben, uns ofte zu falschen Erwartungen und widernatürlichen Ansprüchen verleiten, die nicht erfüllt werden können.

Noch müssen wir eine Hauptanmerkung nicht übergehen, die zu richtiger Beurtheilung dieser Sache höchst nothwendig ist. So wol das äußere Ansehen des Menschen, als sein innerer Werth, zwischen welchen unserer Meinung nach, die Natur eine vollkommene Uebereinstimmung bewürkt hat, können durch Zufälle, oder vorübergehende Irrungen so verstellt werden, daß ein überaus scharfes Aug und mehr, als gemeine Urtheilskraft erfodert werden, wenn man sich in seinem Urtheil über die wahre Beschaffenheit der Sache nicht betrügen will. Krankheiten und andre unglükliche Zufälle, können die schönste Leibesgestalt entweder für eine Zeitlang verdunkeln, oder für immer verderben. Wie wenig Menschen sind in solchen Fällen im Stande die ursprüngliche Anlage zu einer vollkommenen Gestalt, unter der zufälliger Weise verdorbenen Form, noch zu erkennen? Wer aber dieses nicht kann, wie soll er die natürliche Harmonie der Gestalt mit dem innern Werth bemerken können?

Noch weit mehr betrügen sich nur zu viel Menschen in ihren Urtheilen über den innern Charakter. Wie ofte geschieht es nicht, daß ein Jüngling, den eine vorübergehende Leidenschaft, oder eine blos zufällige Verblendung, zu allerhand Ausschweifungen verleitet, die die Anlagen des edelsten Charakters so verdunkeln, daß schwache Beurtheiler ihn für einen schlechten Menschen halten, da er sich doch bald hernach in dem fürtrefflichen Charakter zeiget, den sein äußeres Ansehen, zu versprechen schien? Wie das schönste Gesicht durch Staub und Schweiß und eine vorübergehende Verunstaltung auf eine Zeitlang unkenntlich wird, so geschieht es auch in Ansehung des innern Charakters.

Und so kann im Gegentheil der Mensch von einem würklich schlechten Charakter durch Zwang, Verstellung und aus andern ebenfalls blos zufälligen, oder vorübergehenden Ursachen, von halben Kennern der Menschen für edel gesinnt und rechtschaffen gehalten werden, ob er gleich im Grunde nichts werth ist.

Diese Anmerkungen können den, dem es der Erfahrung entgegen scheinet, daß die äußere Gestalt mit dem inneren des Menschen harmonire, belehren, daß es bey den mannigfaltigen Vorurtheilen, die unnatürliche Sitten in uns veranlassen, und bey den vielfältigen zufälligen Verdunkelungen der äussern und innern Gestalt in manchem Falle gar keine leichte Sache sey, so wol über die Schönheit, als über den innern Werth der Menschen richtig zu urtheilen. Man muß sich deswegen hüten, jeden anscheinenden Wiederspruch in dieser Sache, für einen Beweis zu halten, daß das äußere Ansehen des Menschen keine Versicherung seines innern Werths gebe. Aber es ist Zeit wieder auf die Hauptsache zu kommen.

Da wir gezeiget haben, daß die mannigfaltig unrichtigen Urtheile und die betrogenen Erwartungen, denen zufolge man das äußere Ansehen für ein betrügerisches Kennzeichen des innern Werths hält, nicht vermögend sind, unsern allgemeinen Saz verdächtig zu machen; so halten wir uns, alles wol überlegt, berechtiget zu behaupten, daß die Gestalt, und das ganze äußere Ansehen des Menschen, denen, die zu fassen und zu urtheilen im Stande sind, seinen wahren Werth erkennen lassen, und ziehen daraus für den Begriff der Schönheit diesen Schluß: *daß derjenige der schönste Mensch sey, dessen Gestalt den, in Rüksicht auf seine ganze Bestimmung, vollkommensten und besten Menschen ankündiget.*

Diesem zufolge müssen die Urtheile über Schönheit nothwendig eben so verschieden seyn, als die Begriffe über den Werth des Menschen von einander abgehen: diejenigen, die über diesen Werth einseitig urtheilen, werden auch eben so einseitige Urtheile über Schönheit fällen, und indem einige blos auf Gesundheit, und eine athletische Gestalt sehen, werden andere blos auf den sittlichen Charakter des Gesichtes Achtung geben.

Sind wir nun gleich nicht im Stande die sichtbare Schönheit dem Bildhauer, oder dem Mahler weder zu beschreiben, noch vorzuzeichnen, so können wir ihm

ihm doch sagen, was sie ausdrüken müsse, und wie verschieden der Charakter der weiblichen Schönheit, von dem, der der männlichen eigen ist, seyn müsse. Wir können ihm sagen, daß er die höchste Schönheit nur in dem reifen männlichen Alter antreffen werde, in welchem jedes der beyden Geschlechter die höchste Stärke aller natürlichen Fähigkeiten erreicht. Wir können ihm ferner versichern, daß die männliche Gestalt nicht vollkommen schön seyn könne, wenn sie nicht die Begriffe von voller Gesundheit und Leibesstärke, von Tüchtigkeit zu mannigfaltigen Bewegungen der Gliedmaaßen; von Verstand, Muth und Kühnheit, doch ohne Wildheit, und von Wolwollen, ohne Schwachheit, erweket. Von der weiblichen Schönheit könnten wir ihm sagen, daß sie nothwendig die Vorstellung von Sanftmuth und Gefälligkeit; das Gefühl von der nicht mehr kindischen, sondern dem reifen Alter zukommenden Zartheit, oder Schwachheit, die vorsorgendes Wolwollen erwekt; die Empfindung von Zärtlichkeit und Ergebenheit des Gemüthes, ohne Schwachheit und andren dem schönen Geschlechte wesentlichen Eigenschaften, ausdrüken müsse.

Wir können ferner aus jenem Schluße noch diese wichtigen praktischen Folgen für den Künstler herleiten, daß zwey Dinge erfodert werden, um sich ein wahres Ideal der vollkommenen Schönheit zu bilden; erstlich vollkommen richtige und der Natur gemäße Begriffe von der Vollkommenheit des männlichen und weiblichen Charakters, und von allen äußern und innern Eigenschaften, die den vollkommenen Mann, und das vollkommene Weib ausmachen; zweytens, ein Aug und eine Seele, die fähig seyen, jeden Zug und jedes Lineament der Form, das jene Eigenschaften würklich anzeiget, zu sehen, und seine Bedeutung zu fühlen. Hat er denn bey diesen natürlichen Fähigkeiten das Glük gehabt, ofte fürtrefliche Menschen von beyden Geschlechtern zu sehen, und besitzt er sonst die übrigen nöthigen Kunsttalente; alsdenn ist er im Stande ein wahres Ideal der vollkommensten Schönheit zu bilden, und das Bild selbst durch seinen Pensel, oder Meißel uns sichtbar zu machen, und dieses wird alsdenn das höchste und erste Werk aller schönen Künste seyn.

Es wär ein vergebliches Unternehmen, wenn wir die Zergliederung der Schönheit, zu vermeintem Unterricht des zeichnenden Künstlers weiter treiben wollten. Wer indessen glaubet, daß ihm diese Zergliederung noch dienlich seyn könnte, den verweisen wir auf die Anmerkungen und Beobachtungen die Mengs und Winkelmann hierüber gemacht haben (†). Die Hauptsach ist, daß der Künstler sich bemühe, edle und richtige Begriffe von menschlicher Vollkommenheit zu erlangen, daß er die Spuhren und Zeichen derselben, überall in der Bildung der ihm vorkommenden Menschen, in den Werken der größten Künstler und besonders in den besten Werken der griechischen Kunst aufsuche, wol bemerke, und dem Aug richtig einpräge. Aber bey dem Studium der Antiken muß der Künstler wol merken, daß die griechischen Künstler nicht allemal auf absolute Schönheit gearbeitet, sondern ofte blos das Ideal eines besondern Charakters haben darstellen wollen, und daß sie ofte der Größe und Hoheit, etwas von der eigentlichen menschlichen Schönheit aufgeopfert, oder es dabey wenigstens aus der Acht gelassen haben. Darum muß er nothwendig die Beobachtung der Natur mit dem Studium der Antiken verbinden.

Ich komme wieder auf die allgemeinere Betrachtung der Schönheit zurük. Wenn von allem sichtbaren Schönen, die menschliche Gestalt das schönste ist, und wenn diese Schönheit außer der Annehmlichkeit der Form, die von Mannigfaltigkeit, Verhältnis und Anordnung der Theile herkommt, und dadurch dem Auge schmeichelt, noch das Gefühl von innerer Vollkommenheit und Güte erweket, deren Kleid die äußere Gestalt ist, so können wir uns daher ein allgemeines Ideal von der Schönheit überhaupt bilden. Sie wird durch blos sinnliche Annehmlichkeit die äußern Sinnen, oder die Einbildungskraft reizen, und die Aufmerksamkeit an sich loken, bey näherer Betrachtung aber wird sie durch innerliche, dem schönen Stoff inhaftende Vollkommenheit, den Verstand reizen, und ihm lebhafte Begriffe von Wahrheit, Weisheit und Vollkommenheit, empfinden lassen, an denen ein denkendes Wesen hohes Wolgefallen hat; denn wird sie auch das Herz mit Empfindungen des Guten erwärmen; sie wird einen Werth, eine

(†) **Mengs** in dem kleinen, aber fürtreflichen Werk über die Schönheit und über den Geschmak in der Mahlerey; **Winkelmann** in seiner Geschichte der Kunst des Alterthums.

eine auf Seeligkeit abziehlende Würksamkeit zeigen, die uns mit Liebe und inniger Zuneigung für sie erfüllet. Sie ist also gerade das, dessen Genuß uns von allen Seiten her auf einmal beseeliget, weil Sinnen, Einbildungskraft, Verstand und Herz zugleich ihre Nahrung daran finden. In welchem Werke der Natur oder der Kunst wir diese dreyfache Kraft, die Sinnen, den Verstand und das Herz einzunehmen antreffen, dem können wir vollständige Schönheit zuschreiben; und die Würkungen der vollkommenen Schönheit sind dieselben, wie verschieden auch sonst die Art des schönen Gegenstandes seyn mag. Wenn wir die Statue eines fürtreflichen Mannes von Phidias gearbeitet, betrachten könnten, so würden wir eben das dabey empfinden, was wir bey den vorzüglichsten patriotischen Reden des Cicero fühlen, nur mit dem Unterschied, das dort das Aug, hier das Ohr der Dollmetscher ist, der uns die Schönheit empfinden macht. Dort wird das Aug von einer höchst edlen, harmonischen Form, durch tausend liebliche Eindrüke geschmeichelt, hier vernihmt das Ohr einen höchst mannigfaltigen Wolklang. Aber Verstand und Herz werden in beyden Fällen gleich gerührt. In beyden sehen wir einen Menschen von hohem edlen Geiste, von scharfem Verstand und höchstrichtiger Urtheilskraft; von einem großen Herzen, das die edelsten Neigungen und die wolthätigsten Gesinnungen an den Tag legt. In beyden Fällen finden wir unter dem Genuß des süßesten Vergnügens, daß unser Geist und Herz sich mit inngstem Bestreben empor heben, größer zu denken und zu empfinden; und in beyden Fällen finden wir uns mit Hochachtung und Liebe für den schönen Gegenstand erfüllt.

Der Künstler kennt die wahre Schönheit nicht, dessen Werk, wie lieblich und einschmeichelnd auch das darin seyn mag, was die Sinnen und die Einbildungskraft schmeichelt, nicht zugleich auch den Verstand und das Herz einnihmt. Es ist, wie Ixions Juno, nur eine aus Dünsten gebildete Schönheit, eine bloße Larve, die nur so lange gefällt, als die Täuschung eines Traumes dauren kann. Die bloße Phantasie des Künstlers, wäre sie so lieblich, wie der schönste Frühlingstag, reicht nicht hin ein Werk von wahrer vollständiger Schönheit zu machen; es wird immer eine blos schöne Form seyn, deren Würkung sich auch nicht über die Phantasie hinaus erstrekt. Die vorzüglichsten Werke dieser Art dienen im Grunde doch nur zum Spiehl und zum Zeitvertreib in verlohrnen Stunden. Mit Werken von wahrer innern Schönheit vergliechen, sind sie bloße Zierrathen.

Darum, o Jüngling! dem die Natur ein feines Gefühl für die Schönheit der Form, eine lachende Phantasie gegeben hat, befleißige dich die Schönheit höherer Art kennen und fühlen zu lernen, damit du den schönen Formen, die dein feiner Geschmak entwirft, auch schöne Seelen einflößen könnest. Wie wenig hilft dir eine schöne Einkleidung, eine reizende Schreibart, wenn du dem Verstand und dem Herzen nichts zu sagen hast? Wie wenig die feineste Zeichnung, wenn du nichts, als leere Zierrathen darzustellen vermagst? Warum solltest du dich begnügen schöne Larven zu machen, die das Aug nur so lang reizen, bis man gewahr wird, daß kein Gehirn darin ist? Warum solltest du deine Ruhmbegierde darauf einschränken, daß du vermittelst deiner Werke nur denn ein Gesellschafter der Verständigen und Weisen seyest, wenn diese von der Höhe, worauf sie stehen, heruntersteigen, um sich zur Erholung an leichtern, weit unter ihnen liegenden Dingen zu beschäftigen, und zu scherzen, da du im Stande bist, sie auch denn, wenn sie sich in ihrem Stand und Range zeigen, nach deiner Gesellschaft begierig zu machen? Was würdest du von dem Menschen denken, der sich begnügte der Lustigmacher eines Fürsten zu seyn, da er sein Freund, sein Rath, oder sein Minister seyn könnte?

Vornehmlich aber hüte dich vor der Schmach, die Kinder deines Genies blos zum Muthwillen in Stunden der Trunkenheit, mehr gemißbraucht, als gebraucht zu sehen. Dies würde geschehen, wenn du ihnen blos die unzüchtigen Reize einer Buhldirne gäbest, die jeder leichtsinnige Kopf in seiner Ausgelassenheit zu mißbrauchen sich berechtiget hält. Hast du nicht bemerkt, daß Männer von einiger Würde, wenn sie sich in einer Stunde des Taumels vergessen, und zum Umgang einer reizenden Dirne erniedriget haben, sie durch eine Hinterthür entlassen, so bald bessere Gesellschaft sich zeiget, und daß sie sich so gar schämen, die niedrige Gesellschafterin öffentlich von sich zu lassen? Und du wolltest die Kinder deines Genies einer solchen Schmach aussezen?

Darum scheuhe dich deine Werke neben den Schriften eines Crebillons hinter dem Vorhang gesezt zu sehen, und trachte nach der Ehre ihnen auf dem vor

vor jedermanns Augen stehenden Tischen großer Männer neben Cicero, Horaz, Rousseau oder Haller, einen Plaz zu verschaffen. Zu dieser Ehre wirst du gelangen, wenn du, nicht die blendenden Reizungen einer schlüpfrigen Venus, sondern die höhern Reize einer Liebe und Hochachtung zugleich einflößenden Person, dir zum Muster der Schönheit vorsezen wirst.

Schraffirung.
(Zeichnende Künste.)

In Zeichnungen, Kupferstichen und Gemählden nennt man die nebeneinandergesezten, sich auch bisweilen durchkreuzenden Striche, wodurch die Schatten ausgedrukt werden, Schraffirungen.

Weil die Schatten gemeiniglich von der dunkelsten Stelle gegen das Hellere nach und nach schwächer werden; so werden bey den Schraffirungen die Striche auch so gemacht, daß sie vom Dunkelsten gegen das Helle allmählig feiner werden und zulezt in die feinesten Spizen auslaufen. Starke Schatten werden durch breitere, und schwache durch schmälere oder feinere Striche ausgedrükt.

Die Schraffirung ist einfach, wenn auf einer Stelle die Striche parallel neben einander laufen; doppelt wenn sie sich durchkreuzen. Im ersten Falle erscheinet das Weiße oder Helle zwischen zwey Strichen, auch wie ein weißer Strich, der vom Dunkeln gegen das Helle immer breiter wird; im andern Fall aber wird der helle Grund zwischen den Schraffirungen in kleine, gerade, oder verschobene rautenförmige Viereke eingetheilt. Die leztere Art hat etwas angenehmeres und weicheres, als die erstere, die deswegen auch nur zu Schattirung harter Körper von matter Oberfläche, als Holz, Stein und Erde, gebraucht wird.

Es giebt auch eine Schraffirung, da das Weiße zwischen den Strichen noch mit ganz kleinen abgesezten Strichen, zu Verstärkung des Schattens, ausgefüllt wird.

Eine gute Schraffirung erfodert nicht nur freye, dreiste Striche, wie sich mancher junge Zeichner oder Kupferstecher einzubilden scheinet; sondern überhaupt eine sehr sorgfältige Behandlung, die die Frucht eines genauen Nachdenkens und feinen Gefühles ist.

Erstlich kommt viel darauf an, wie die Striche laufen, ob sie aufwärts, oder unterwärts, ob sie viel oder wenig gebogen seyen, weil dieses sehr viel beyträgt, die höhere, oder flächere Ründung, und die wahre Gestalt der Körper auf die natürlichste Weise darzustellen. Die besten Meister sehen allemal darauf, daß ihre Schraffirungen so laufen, wie die Ansicht des Theiles, der damit schattirt wird, und die abwechselnden Krümmungen es zum natürlichsten Ausdruk erfodern, bald in einförmigen Bogen, bald wellenförmig oder sich schlengelnd. So wie z. B. bey einem in Falten liegenden Gewande, die Faden des Gewebes in ihren verschiedenen Krümmungen laufen, so ändert auch ein Zeichner die Wendungen seiner Schraffirungen ab, selbst da, wo eigentlich kein Faden zu merken ist, wie in der Haut des menschlichen Körpers, wo man sich doch allemal etwas, dem Faden des Gewandes ähnliches vorzustellen pflegt.

Zweytens kommt das Harte und Weiche der Schatten, das von der Wahrheit oder Richtigkeit derselben ganz verschieden ist, größtentheils auf das engere oder weitere Schraffiren, auf die Stärke und Schwäche der Striche an. Nichts ist härter und unangenehmer, als etwas kernhafte, dabey kurz abgesezte Schraffirungen. Ganz feine und sehr enge einfache Schraffirung, hat etwas weichliches, daher sehen in einigen Kupferstichen von Albrecht Dürer, der, wie alle Kupferstecher der ersten Zeit, so fein zu schraffiren pflegte, alle Gegenstände so aus, als wenn sie mit feinem Seidenpapier überzogen wären. Ganz feine und zarte Striche zwischen starken und eng an einanderstehenden, verursachen etwas glänzendes, das für den Ausdruk der feinesten Haut der Gesichter doch zu glänzend ist. Die Stärke der Striche muß sich nicht nach der Stärke, oder Dunkelheit der Schatten, sondern nach der Größe der Masse, die der Schatten ausmacht, richten.

Wir zeigen hier blos einige Hauptpunkte an, ohne uns weiter darüber einzulassen, weil es ohne merkliche Schweerfälligkeit nicht möglich ist, dergleichen Dinge ausführlich zu beschreiben. Der größte Theil der Kunst des Kupferstechens kommt auf den guten Geschmak der Schraffirungen an, weil die Harmonie des Ganzen meistens davon abhängt. Daher es für die Aufnahm der Kunst zu wünschen wäre, daß ein Meister derselben diese Materie behandelte. Für junge Künstler wär es nöthig, daß man neu herausgekommene Kupferstiche in eigenen Wochen- oder Monat-Schriften mit der genauen

Critik beurtheilte, wie in einigen französischen Schriften die Schreibart und die grammatische Richtigkeit des Ausdruks neuer Bücher beurtheilet werden. Noch nüzlicher wär es, wenn die verschiedenen Academien der zeichnenden Künste, sich angelegen seyn ließen, durch solche critische Beurtheilungen, der so häufig herauskommenden Kupferstiche, den jungen Künstlern an die Hand zu gehen.

Schreibart; Styl.

(Schöne Künste.)

Man pflegt in den Werken des Geschmaks die Materie, oder die Gedanken von der Art sie vorzutragen, oder darzustellen, zu unterscheiden, und das leztere den Styl, oder die Schreibart zu nennen. Aber es ist schweer genau zu bestimmen, was in jedem Werk zu den Gedanken, oder zur Schreibart gehöre, und daher auch schweer zu sagen, worin eigentlich die Schreibart bestehe. Daß beym Schriftsteller nicht blos der Ausdruk, oder die Wörter, ihre Verbindung, ihr Ton und die daraus zusammengesezten längern oder kürzern Einschnitte und Perioden, sondern auch ein Theil der Gedanken zur Schreibart gerechnet werden müsse, wird jedermann zugeben; und eben so rechnet man zum Styl des Mahlers nicht blos seine besondere Art der Zusammensezung, Zeichnung und Farbengebung, sondern auch etwas von dem Materiellen des Gemähldes.

Da mir nicht bekannt ist, daß sich jemand die Mühe gegeben habe, das, was in allen Werken der Kunst eigentlich zur Schreibart gehöret, mit einiger Genauigkeit zu bestimmen, so will ich versuchen, es hier zu thun. Die Sache scheinet um so viel wichtiger, da jedermann empfindet, wie sehr viel in Werken des Geschmaks auf die Schreibart ankomme, und wie wesentlich es für den Künstler sey, eine gute Schreibart in seiner Gewalt zu haben. Aber wie kann man ihm zur Erlangung derselben den Weg zeigen, so lange man nicht recht weiß, was die Schreibart ist?

Jn dem der Künstler ein Werk verfertiget, bemühet er sich, gewisse Vorstellungen, die er hat, das ist, einen gewissen Gegenstand, andern darzustellen. Jndem er aber dieses thut, schildert er in dem Gegenstand auch sich selbst, die ihm eigenthümliche Art die Sachen anzusehen, zu begreifen und zu empfinden, oder wenigstens die, die ihm bey der Arbeit nach seiner Gemüthslage eigen ist. Das besondere Gepräg, das dem Werk von dem Charakter und der, allenfalls vorübergehenden, Gemüthsfassung des Künstlers eingedrükt worden, scheinet das zu seyn, was man zur Schreibart, oder zum Styl rechnet. Das Wesentliche der Materie, wird dadurch nicht verändert, sondern nur das Zufällige. Wenn viel Menschen zugleich über einen Vorfall lachen, so drükt jeder die Empfindung der Lust aus, die wesentlich bey allen dieselbe ist; aber jeder lacht in seinem eigenen Styl, der von dem blos sanften ruhigen Lächeln, bis zum vollen Ausbruch des Gelächters mancherley Schattirung annehmen kann. Dieses wird uns auf die Spuhr führen die verschiedenen zufälligen Eigenschaften eines durch die Kunst dargestellten Gegenstandes, die zum Styl des Werks gehören, von dem Wesentlichen zu unterscheiden. Wir werden uns aber hier hauptsächlich auf die Schreibart im engern Sinne, wie sie sich in den Künsten der Rede zeiget, einschränken, und können uns dieses Mittels den gegenwärtigen Artikel nicht über die Schranken der Größe auszudähnen, um so viel zuversichtlicher bedienen, da sich das, was von dieser Schreibart, als der wichtigsten Art des Styls, gesagt wird, leicht auf andre wird anwenden lassen.

Hier haben wir nun vor allem andern zu untersuchen, was für Dinge in den Werken der redenden Künste, zur Schreibart gehören, und als Eigenschaften derselben anzusehen seyen.

Um dieses zu erforschen, wollen wir uns vorstellen, daß mehrere Menschen zugleich eine Scene, einen Vorfall, oder eine Begebenheit ansehen, und daß jeder der Zuschauer daher Gelegenheit nehme, das was er gesehen hat, zu beschreiben. Wir würden also in kurzem verschiedene Schriften von einerley Jnhalt zu lesen bekommen, die sich aber vielfältig durch die Schreibart von einander auszeichneten.

Wir müssen aber, um in diesen Schriften einerley Jnhalt zu haben, damit uns das Charakteristische der Schreibart deutlicher werde, voraussezen, daß jeder den Stoff erzählend behandle, und zur Hauptabsicht habe, seinen Leser von dem, was er gesehen hat, zu unterrichten. Denn wo sich etwa ein sehr empfindsamer, und leichte feuerfangender Dichter, unter diesen Zuschauern befände, den die

Scene in die Begeisterung der Ode versezte, so würde sein Stoff nicht der seyn, den die andern bearbeiten, und wir würden desto mehr Mühe haben, aus Vergleichung seines Werks mit den übrigen, das herauszufinden, was zur Schreibart gehört.

Hier können wir nun sogleich einiges bestimmen, was offenbar zur Materie und nicht zur Schreibart gehöret. Denn wenn wir zu dieser nur das zählen, was von dem besondern Charakter des Verfassers herrühret, so kann das Materielle, das dem Orte, wo er gestanden hat, zuzuschreiben ist, nicht hieher gehören. Der, welcher die ganze Scene übersehen hat, konnte mehr davon sagen, als der sie nur halb gesehen hat. Daß dieser die Sache nicht so vollständig, als jener erzählt, kommt nicht von seinem Charakter, sondern von seiner Stellung her; und der erstere, der nun ausführlich ist, würde es auch nicht seyn, wenn er, auch mit Beybehaltung seines Charakters, an dem Plaz des andern gestanden hätte.

Diese und mehr ähnliche Umstände, die man sich an dem zum Beyspiehl gewählten Bilde geschwinder vorstellen kann, als sie sich beschreiben lassen, führen uns auf die Spuhr, was man zu überlegen habe, um von dem Materiellen, oder von den Gedanken das, was zum Wesentlichen der Sache und das was blos zur Schreibart gehöret, richtig zu unterscheiden.

Es ist kaum möglich hierüber besondere Grundsäze anzugeben; und wir müssen uns mit einem einzigen allgemeinen begnügen, davon doch nur die scharfsinnigsten Beurtheiler einen sichern Gebrauch machen können, weil die Sache an sich selbst schweer ist.

Wer also bey jedem Schriftsteller das, was zu seiner Schreibart gehört, es liege in den Gedanken, oder in dem Ausdruk, von dem, was nicht Schreibart ist, unterscheiden will, der suche vor allen Dingen die Art des Inhalts, die Absicht des Verfassers, folglich auch den Standort und Gesichtspunkt aus denen er seinen Stoff angesehen hat, genau zu fassen. Hernach überlege er bey jedem Gedanken und Ausdruk, ob er so wesentlich zur Sache gehöre, oder so natürlich damit verbunden sey, daß jeder Schriftsteller von Genie, Nachdenken und richtiger Urtheilskraft (dann diese werden bey jedem vorausgesezt) der jene Absicht gehabt, und aus jenem Standorte die Sache angesehen hätte, ihn würde haben finden oder bemerken können, oder ob er natürlicher Weise nur dem scherzhaften, oder dem wizigen, oder dem etwas boshaften, dem kaltblütigen, oder dem hizigen Mann; kurz ob er nur dem Schriftsteller von irgend einem besonders ausgezeichneten Charakter, oder einer besondern Laune, habe einfallen können. Alles, was zum leztern Falle gehöret, rechne er zur Schreibart; was aber zu diesem besondern nicht gehöret, das rechne er zum Wesentlichen der Materie.

Wenn wir uns vorstellen **Xenophon**, **Livius** und **Tacitus** hätten einerley Stoff, die Erzählung von irgend einer Staatsveränderung zu behandeln, sich vorgenommen, und jeder hätte dabey die Hauptabsicht gehabt, seinen Lesern eine wahre und richtige Vorstellung von dem Vorfall und den Ursachen desselben zu geben; so werden wir leicht begreifen, daß jeder dieser drey Männer, nicht nur in seiner Art zu erzählen, sondern auch in Anordnung der Materien, in der Wahl der Umstände, in Einführung oder Weglassung der Personen, in Erzählung ihrer Handlungen, und Anführung ihrer Reden, seinem besondern Charakter gemäß, würde zu Werke gegangen seyn. **Xenophon** würde nur das Nöthige zum klaren und einfachen Begriff der Sache, und der natürlichsten Vorstellung derselben, ohne Leidenschaft, ohne uns für, oder gegen die Sache einzunehmen, erzählen. **Livius** würde seinem ernsthaften, pathetischen und mit altrömischer Würde bekleideten Charakter zufolge, die Sache von der großen, wichtigen Seite vorgestellt, manchen kleinern Umstand weggelassen, manches ernsthafte Wort, seinen handelnden Personen in Mund gelegt haben; so, daß wir überall an den handelnden Personen, die Patrioten, oder die schlecht und eigennüzig gesinnten Bürger, würden erblikt haben. **Tacitus** hätte außer den wesentlichsten Hauptsachen, vornehmlich solche Umstände gewählt, die uns tief in die Herzen der handelnden Personen hätten hineinsehen lassen, nicht um sie in ihrem öffentlichen Charakter, als Patrioten, oder Aufrührer, sondern, als gute oder schlechte Menschen zu erkennen; er würde einen Ausdruk gewählt haben, der uns geflissentlich für, oder gegen die Personen hätte einnehmen sollen u. s. f. Also würden wir sowol in der Materie, als in der Form und in dem Ausdruk dieser drey Geschichtschreiber eines jeden besondern Charakter haben erkennen können.

nen. Dieses aber würde drey verschiedene Schreibarten verursachet haben.

Dieses mag hier hinlänglich seyn, den Begriff von dem, was man eigentlich Schreibart nennt, überhaupt zu bestimmen.

Ehe wir uns in nähere Entwiklung dieses Begriffes einlassen, wollen wir anmerken, daß schon hieraus erhellet, was für Wichtigkeit die Schreibart nach dem verschiedenen Inhalt eines Werks haben könne, und was für einen besonderen Charakter sie in besondern Fällen vorzüglich anzunehmen habe.

Da überhaupt jede besondere Schreibart eine getreue Schilderung irgend eines besondern Gemüthscharakters ist, der Charakter der Personen aber, mit denen wir, besonders in der Jugend, am meisten umgehen, sehr viel zur Ausbildung unsers eigenen beyträgt, so läßt sich hier sogleich dieser allgemeine Schluß ziehen; daß Werke des Geschmaks, die für den großen Haufen der Leser bestimmt sind, schon blos durch die Schreibart beträchtlichen Nuzen, oder Schaden stiften können: und es ist zu wünschen, daß diese wichtige Wahrheit von unsern Dichtern, und Prosaisten, die für den Geschmak arbeiten, in ernstliche Ueberlegung genommen werde. Daß die Jugend, um nur ein Beyspiehl anzuführen, durch gewöhnliches Lesen solcher Werke, deren Schreibart leichtsinnig, oder spöttisch, oder unnatürlich und geziehrt, spizfündig, melancholisch, menschenfeindlich ist, an Geschmak und übriger Denkungsart merklichen Schaden leiden würde, bedärf eben keines Beweises; allenfalls könnten vielfältige Erfahrungen ihn überzeugend darstellen. Es kommt also bey Werken des Geschmaks nicht blos darauf an, ob die darin herrschende Schreibart an sich betrachtet, gut oder schlecht sey; es ist auch wol zu bedenken, was für einen Charakter sie habe. Denn schon durch diesen allein, kann ein Werk nüzlich, oder schädlich werden. Das Lesen ist ein Umgang mit den Schriftstellern; ihre Schreibart hat auf die Leser die Würkung, die der persönliche Charakter den sie ausdrükt, im würklichen Umgang haben würde. Hieraus folget nun ganz natürlich, daß in Werken des Geschmaks, die für den großen Haufen der Leser bestimmt sind, jede Schreibart von verdächtigem, oder gar verwerflichem Charakter, so schön sie sonst in ihrer Art seyn mag, zu vermeiden ist. Ich gestehe deswegen, um ein besonderes Beyspiehl anzuführen, daß ich mit Unwillen in einem Buche, das sich so allgemein verbreiten sollte, wie der deutsche Merkur, ein Gedicht über die Freygeisterey, in einem höchst leichtsinnigen Ton, und in eben solcher Schreibart gefunden habe. Wie konnte es irgend einem nachdenkenden Mann einfallen, eine würklich ernsthafte Sache, (denn dergleichen scheinet der Verfasser würklich zum Zwek gehabt zu haben) in einer Schreibart zu behandeln, deren Charakter sich gleich durch die zwey ersten Verse ankündiget?

> Ihr Brüderchen, laßt uns fein christlich leben;
> Wir müssen doch uns einmal drein ergeben!

dergleichen Ungereimtheiten und Unanständigkeiten dürffen eben nicht mit viel Worten gerüget werden; es ist völlig hinlänglich sie blos anzuzeigen.

Es wäre zu wünschen, daß die wizigen Köpfe sich die Klugheit der alten Philosophen zum Muster vorstellten. Diese hatten einen Exoterischen Vortrag für das allgemeine Publikum, und er war vorsichtig, damit kein Anstoß gegeben würde: denn einen Esoterischen für eine kleine Anzahl auserlesener Zuhörer, die ohne Gefahr schon mehr vertragen konnten. In Schriften die für die kleine Zahl der Kenner geschrieben sind, hat es mit der Schreibart, wenn sie nur reizend genug ist, weniger Bedenklichkeit. Denn für Kenner kann etwas blos belustigend seyn, was dem großen Haufen schädlich wäre. Man muß einen Unterschied zwischen den Personen machen, mit denen man spricht. Ein verständiger Mann erlaubet sich in einer Gesellschaft seines gleichen viel, und kann es sich ohne Bedenken erlauben, dafür er sich in andern Gesellschaften sorgfältig hüten würde. Warum soll man diese Klugheit nicht auch in Schriften beobachten?

Eine andere Art von Wichtigkeit hat die Schreibart zur Unterstüzung der darin vorgetragenen Materie. Es sey, daß die Absicht des Schriftstellers auf Belehrung, auf Belustigung, oder Rührung gehe; so läßt sich leicht einsehen, daß die Schreibart sehr viel zu der Kraft des Inhalts beytrage. Man därf nur bedenken, was für einen ungemein großen Unterschied eines und eben desselben Gedanken, der Ton und die Wendung desselben in seiner Würkung hervorbringen. Wo man nicht gänzlich für speculativen Unterricht schreibet, welche Art ausser dem Gebieth der schönen Künste liegt, da muß nothwendig ein großer Theil der Würkung der Rede

von der Schreibart herrühren. Die Regel, welche Horaz für den rührenden Inhalt giebt:

— si vis me flere, dolendum est
Primum ipsi tibi.

kann ohne alle Ausnahm auf jede Art des Inhalts angewendet werden. Der Lehrer, welcher den Charakter einer inneren Ueberzeugung, einer auf sein eigenes Herz würkenden Kraft der Wahrheit in seiner Schreibart empfinden läßt, kann sicher seyn, nicht blos den spekulativen Verstand zu überzeugen, sondern die Wahrheit auch würksam zu machen; und wer durch seinen Stoff sanft, oder lebhaft vergnügen oder ergözen will, hat den Endzwek schon zur Hälfte erreicht, wenn seine Schreibart den Charakter dieser Art des Vergnügens empfinden läßt. Darum bedarf es weiter keiner Erinnerung daß bey jedem Werke des Geschmaks besondere Sorgfalt auf die Schreibart zu wenden sey.

Wir wollen nun versuchen die verschiedenen zur Schreibart gehörigen Punkte etwas näher zu bestimmen. Hier entstehen also die Fragen: 1. wie wir in einem Werke von dem Materiellen, oder den Gedanken selbst, das, was zur Schreibart muß gerechnet werden, von dem übrigen unterscheiden sollen, und 2. was auch im Ausdruk als eine Würkung der Schreibart anzusehen sey? Allgemein haben wir die Fragen vorher schon beantwortet. Wir wollen hier die gegebene Regel auf jeden der beyden Punkte besonders anwenden.

1. Man stelle sich bey jedem Werk die Materie, oder den Stoff desselben und den Zwek des Verfassers, so genau und bestimmt als es möglich ist, vor, und beurtheile jeden einzelen Gedanken, jeden Begriff, um zu entdeken, ob er wesentlich zum Stoff und zum Endzwek des Verfassers gehöre, oder doch so natürlich damit verbunden sey, daß er jedem scharfsinnigen und nachdenkenden Verfasser, dem wir izt keinen besonders ausgezeichneten Charakter, keine merkliche Laune zuschreiben, nothwendig oder natürlich eingefallen wäre. Ist dieses, so gehört er zum Stoff und nicht zur Schreibart; finden wir ihn aber von so besonderer Art, daß er mehr aus dem besondern Charakter des Verfassers, oder aus seiner besondern Laune entstanden ist, so müssen wir ihn zur Schreibart rechnen. Beyspiehle werden dieses erläutern. Cicero sagt in seiner ersten catilinarischen Rede unter andern folgendes: „Da nun die Sachen so stehen, Catilina, so fahre fort, wie du angefangen; begieb dich endlich aus der Stadt; die Thore stehen dir offen, zieh heraus — Führ auch alle deine Anhänger mit dir heraus, wenigstens die meisten davon. Reinige die Stadt — Unter uns kannst du nun nicht länger wohnen, das kann ich nicht ertragen, ich will und kann es nicht leiden (†).„ Das Wesentliche ist hier die ernstliche Mahnung, Catilina soll mit seinem Anhang aus der Stadt weichen; weil er nach dem, was von seinem Anschlag entdekt worden, nicht weiter darin könne gelitten werden. Dieser Gedanken fließt natürlicher Weise aus dem vorhergehenden, und jeder Mann von Ueberlegung, der die Sache aus dem Gesichtspunkt angesehen hätte, aus dem der Consul sie sah, würde denselben gehabt haben. Aber die Nebengedanken: die Thore stehen dir offen; die Wiederholung: zieh heraus; der schimpfliche Vorwurf: reinige die Stadt; der lezte Zusaz — ich will und kann es nicht leiden, sind Gedanken der Schreibart, die aus dem besondern Charakter des Redners entstanden sind, der in allen seinen Reden etwas von diesem Ueberfluß der Gedanken zeiget. Dergleichen Zusäze zu dem Wesentlichen der Gedanken, und solche Nebenbegriffe, die nicht aus genauer Ueberlegung der Sachen entstehen, sondern in dem Charakter oder in der gegenwärtigen Gemüthslage des Redenden ihren Grund haben, mischen sich meistentheils ohne sein Bewußtseyn unter die Hauptgedanken, und gehören deswegen zu seiner besondern Schreibart. Aufgewekten und lustigen Personen kommen scherzhafte, lustige Nebenbegriffe, indem sie an die Hauptsache denken; dem ernsthaften etwas finsteren Manne fallen ernsthafte, auch wol verdrießliche Nebengedanken ein; dem Wollüstigen wollüstige, und so jedem andern solche, die seinem Charakter, oder der gegenwärtigen Laune gemäß sind. Diese Nebengedanken aber machen bey der Schreibart eine Hauptsache, aus. Daher kommt es, daß der spekulative, metaphysische Kopf die Hauptsache, die jeder andere blos

(*) Quæ cum ita sint Catilina, perge quo cœpisti; egredere aliquando ex urbe; patent portæ, proficiscere. — Educ tecum etiam omnes tuos, si minus quam plurimos. Purga urbem — Nobiscum versari jam diutius non potes; non feram, non patiar, non sinam.

blos würde genennt haben, durch Beywörter oder ganze Säze, näher und genauer, als irgend ein andrer Schriftsteller bestimmt; daß der empfindsame Mann, Gedanken und Begriffe, die seinem gefühlvollen Herzen bey Gelegenheit der Hauptsachen eingefallen, mit einmischt; daß der wizige Kopf von sehr lebhafter Phantasie alles mit einer Menge sinnlicher Nebengedanken und kleinen Mahlereyen ausschmüket; daß der Mann von gerader und kalter Vernunft, mehr als alle andere bey der Hauptsache bleibet und nichts einmischt, als, was gerade zur Sache gehört; daß der pünktliche und etwas mißtrauische alles durch eine Menge Nebenbegriffe auf das ängstliche zu bestimmen sucht, — und mehr dergleichen Verschiedenheiten in dem was zu den Gedanken selbst gehöret. Dieses ist so offenbar, daß wir nicht nöthig haben Beyspiehle darvon anzuführen.

Der Schwung und die Wendung der Gedanken, die einen wesentlichen Theil der Schreibart ausmachen, kommen von dem Temperament, von dem Stand und der Lebensart des Redenden. Ein feuriger hiziger Mann giebt den Gedanken einen lebhaften Schwung, ein feiner Hofmann, der gewohnt ist überall die gefällige und angenehme Seite der Sachen zu zeigen, und gleichsam immer nur auf den Zeen zu gehen, wird auch allem, was er sagt, eine solche gefällige Wendung geben.

Ferner gehören die Einkleidung, Ordnung und Verbindung der Gedanken ebenfalls zur Schreibart. Wer mehr Verstand als Wiz hat, trägt alles, so zu sagen, in seiner nakenden Gestalt vor; der, dessen Phantasie lebhaft ist, kleidet sie häufig in Bilder ein. Die Wahl dieser Bilder richtet sich wieder nach dem Charakter des Redenden, sind lustig, lieblich, von gemeinen, oder seltenern Dingen hergeholt, nach der Gemüthsbeschaffenheit dessen, der sie braucht. Und so ist es mit der Ordnung und Verbindung der Gedanken. Ein heller Kopf sucht natürliche Ordnung; ein hiziger versäumt sie ofte; ein etwas ängstlicher Mann sucht die pünktlichste Verbindung u. s. f. Hieraus nun ist offenbar genug, was man von den Gedanken in den Werken der redenden Künste zur Schreibart rechnen soll.

2. Was ist aber in den Worten und Redensarten Schreibart? Um diese Frage zu beantworten, müssen wir nothwendig auf das Achtung geben, was die Worte, außer dem Bedeutenden, dem Sinn und dem Geiste, der in ihnen liegt, sonst noch an sich haben, daraus man auf die Sinnesart, den Charakter, die Laune des Sprechenden schließen kann. Und hier zeigen sich gleich mancherley Dinge von dieser Art; denn ein Wort und eine Redensart kann bey einerley Bedeutung edel, oder niedrig, anständig und schiklich, oder unanständig, gewöhnlich und also einigermaaßen natürlich, oder gesucht und geziehrt; vergrößernd, oder verkleinernd; fröhlich oder finster, comisch oder tragisch; platt oder fein, u. s. f. seyn. Außer den einzeln Wörtern sind auch die Redensarten und die daraus gebildeten Säze von verschiedenem Charakter. Sie können steif, gezwungen, vernachläßiget, weitschweifend, hart und holpericht, unbestimmt, u. s. f. oder fließend, leicht, kurz, wolbestimmt seyn, und noch auf verschiedene Weise ihre eigene Art haben. Kurz, der bloße Ausdruk kann eben so vielerley Charakter annehmen, als die Gedanken selbst. Dieses Charakteristische gehört nun alles zur Schreibart, die durch die Art des Ausdruks so gut, als durch das besondere Gepräg der Gedanken, ihren eigenen Charakter bekömmt.

Es wär ein völlig vergebliches Unternehmen, und würde sich am wenigsten hieher schiken, die verschiedenen Arten und Schattirungen des Styls beschreiben zu wollen; sie sind so mannigfaltig, als die Physionomien der Menschen selbst. So weit kann sich die ausführlichste Theorie der schönen Künste nicht einlassen.

Was aber bey dieser großen Mannigfaltigkeit der Schreibarten dazu gehöre, daß jede in ihrer Art gut, und einem Werke des Geschmaks anständig sey, und wodurch sie, von welchem Charakter sie sonst sey, schlecht und verwerflich werde, verdienet besonders erwogen zu werden. Es lassen sich auch viel gute und schlechte Eigenschaften derselben überhaupt angeben.

Da wir hier in enge Schranken eingeschlossen sind, so können wir die Sachen blos anzeigen, ohne sie weiter auszuführen. Es ist aber sehr zu wünschen, daß diese wichtige Materie von wahren Kennern etwas umständlich behandelt werde.

Unsers Erachtens verdienet keine Schreibart gut genennt zu werden, wenn sie nicht folgende Eigenschaften hat. 1. Anstand, Schiklichkeit, oder überhaupt gut gesittetes Wesen; denn eine niedrige, pöbelhafte, ausschweiffende, unsittliche Schreibart, ist offenbar dem guten Geschmak entgegen. Dieses be-

bedarf keiner Ausführung. 2. Uebereinstimmung des Charakters mit dem Inhalt. Wenn dieser ernsthaft, fröhlich, rührend, traurig, von hoher Würde, oder von geringerm Rang ist u. s. w.; so muß der ganze Charakter der Schreibart, in Gedanken und Ausdruk, eben so seyn. Ernsthafte Sachen, mit scherzhaften Nebenbegriffen und einem leichtsinnigen Ausdruk vorgetragen, machen einen wiedrigen Gegensaz aus. 3. Aesthetische Kraft, von welcher Art sie sey; (*) weil ohne sie die Schreibart troken, matt und völlig leblos wird. Wo nicht aus der Schreibart entweder vorzügliche Verstandeskräfte, oder eine schöne und lebhafte Phantasie, oder ein empfindsames Herz, oder gute Gesinnungen, hervorleuchten, da fehlet es ihr an Kraft, und sie erwekt gar bald Ueberdruß. Solche Werke gleichen den Gesichtern ohne Physionomie: wie wolgebildet sie auch sonst seyn mögen; so haben sie doch keine Kraft zu gefallen, weil es ihnen an der Seele fehlet. Es ist demnach eine Hauptmaxime zu Erreichung einer guten Schreibart, daß durch sie der Verstand oder die Phantasie, oder das Herz in beständiger Beschäfftigung unterhalten werde. Die Art dieser Unterhaltung aber muß durch den Inhalt bestimmt werden. Spricht man von Empfindung, so muß auch die Schreibart herzlich, und weder wizig, noch tiefsinnig seyn. Ist die Erleuchtung des Verstandes die Hauptabsicht, so muß die Schreibart weder wizig noch empfindsam seyn. Einen gleichgültigen Inhalt mag man mit wizigen Einfällen beleben. 4. Auch ein gewisser Grad der Klarheit, Leichtigkeit, Bestimmtheit und Nettigkeit, muß bey jeder guten Schreibart seyn. Die Rede gleichet einem Instrument, das zu einem genau bestimmten Gebrauch dienet: je genauer jeder kleineste Theil desselben sich zu dem Gebrauch schiket; je leichter man aus der Form seine Tüchtigkeit erkennet, je mehr gefällt es. Entdeket man aber irgend etwas, das seinen Gebrauch unbequäm macht; ist es da, wo es schneiden soll, nicht vollkommen scharf; da wo man es anfassen soll, nicht vollkommen zur Hand; sind überflüßige Theile daran, deren Absicht man nicht erkennt; oder ist etwas, das feste seyn soll, wankend; passen die Theile, die an einander schließen sollen, nicht fest auf einander u. s. f. so kann nur ein Pfuscher sich damit begnügen. So vollkommen, so reinlich, so richtig (*) jedes Werk der mechanischen Kunst seyn muß, so bestimmt, nett und klar, muß auch jeder Gedanken und jeder Ausdruk, in der Rede seyn.

(*) S. Kraft.

(*) S. Reinlichkeit; Richtigkeit.

Die vierte Foderung betrifft so wol das Ganze eines Werks, als jeden einzelen, größern, oder kleinern Theil. Denn jeder einzele Saz kann Klarheit und Nettigkeit haben, und doch kann dem Ganzen beydes fehlen. Was wir also anderswo von der Anordnung des Ganzen, und von der Gruppirung der Theile gesagt haben, gehöret nothwendig hieher. Dieses ist in der Schreibart vielleicht der schweereste Punkt; weil er ohne langes Nachdenken, ohne viel Verstand, schnelle und richtige Beurtheilung und ein überaus scharfes Aug, nicht kann erreicht werden. Wie bald entschlüpft uns in einzelen Säzen ein etwas unbestimmtes, oder müßiges, oder in seiner Bedeutung etwas dunkeles Wort? Und was gehört nicht dazu, das Wesentliche eines ganzen Werks sich auf einmal so vorzustellen, daß man die natürlichste Ordnung in der Materie entdeken könne?

5. Auch die Einförmigkeit ist eine Eigenschaft jeder guten Schreibart. In einer Rede muß man nicht von einem Charakter auf den andern springen, izt gesezt und kalt; dann lebhaft und feurig; an einem Orte scherzend; denn wieder ernsthaft, oder gar strenge seyn. Jede Rede hat nur einen Inhalt, und dieser muß einen bestimmten Charakter haben, auf den auch die Schreibart passen muß. Darum soll sie nicht abwechselnd, bald diese bald eine andere Art annehmen.

6. Endlich können wir auch den Wolklang und die Reinigkeit des Ausdruks unter die nothwendigen Eigenschaften der Schreibart rechnen. Jeder Fehler gegen die Grammatik, und jeder Uebelklang ist anstößig. Dieses braucht nicht weiter ausgeführt zu werden, da es fühlbar genug ist.

Was nun diesen verschiedenen Foderungen entgegen ist, muß nothwendig die Schreibart schlecht machen. Nämlich 1. das unsittliche, oder schlechte und geschmaklose in dem Charakter derselben überhaupt. Es ist aus dem vorhergehenden gar leicht zu bestimmen, wie der Charakter der Schreibart sowol in Gedanken, als Ausdruk niedrig, grob, schwülstig, ausschweiffend, übertrieben, geziehrt, muthwillig u. s. f. werden könne. 2. Das Wiedersprechende zwischen dem Inhalt und der Schreibart. Wie wenn jener ernsthaft, diese leichtsinnig; jener leicht und gering, diese pathetisch und vornehm ist u. d. gl. 3. Das Kraftlose überhaupt.

haupt. Die Materie kann wichtig und interessant seyn, und doch völlig in einer nichtsbedeutenden Schreibart vorgetragen werden, die uns klar sehen läßt, daß der Redende weder Verstand, noch Einbildungskraft, noch Gefühl hat. Man darf, um dieses zu begreifen, nur Achtung geben, wie etwa ein Idiot, ein geschmakloser und unempfindlicher Mensch spricht, wenn er auch etwas würklich wichtiges erzählt, das er gesehen, oder gehört hat. Aber diese Kraftlosigkeit ist vielmehr ein gänzlicher Mangel der Schreibart, als eine fehlerhafte Gattung derselben. Man muß sich aber sehr in Acht nehmen, daß man nicht die edle Einfalt der Schreibart, was die Alten den wahren Atticismus nennen, und davon wir in den Schriften des Xenophons die besten Muster antreffen, für das Kraftlose halte. Das vollkommen natürliche, sanft- und leichtfließende, ist so wenig kraftlos, daß man ihm vielmehr, ohne müd oder satt zu werden, mit anhaltender Lust zuhört; weil der Geist ohne Anstrengung durch Ordnung, natürlichen Zusammenhang, Klarheit und die höchste Richtigkeit und Schiklichkeit der Gedanken und des Ausdruks, sich beständig in einer angenehmen Lage findet. (†) 4. Auch das Dunkele, Verworrene und Unbestimmte, sind Fehler, die die Schreibart durchaus schlecht machen. Worin dieses bestehe, haben wir nicht nöthig zu entwikeln. 5. Die Ungleichheit und Unbeständigkeit; wenn man nämlich bey einerley Inhalt, bald kalt, bald warm; bald wizig, bald empfindsam, bald scherzhaft, bald streng schreibt. 6. Endlich wenn es der Schreibart an Sprachrichtigkeit und Wolklang fehlet.

Aber wie gelanget man dazu, daß man alle Mittel, wodurch das Gute der Schreibart erhalten, und das Schlechte vermieden wird, in seine Gewalt bekomme? Eine sehr wichtige Frage! Sie ist zwar leicht zu beantworten; aber das, was die Antwort fodert, ist schweer zu erhalten.

Es erhellet aus allem, was wir über diese Materie gesagt haben, daß das Wichtigste davon in dem Charakter dessen, der schreibt, seinen Grund habe. Scribendi fons est sapere. Kein Mensch giebt sich seinen Charakter, man hat ihn von Natur. Aber zwey Dinge sind, die ein Schriftsteller zu Erlangung der guten Schreibart, in Absicht auf seinen Charakter zu thun hat. Das Gepräge oder die Art desselben, die er von der Natur bekommen hat, kann er ausarbeiten, verbessern und zu einem gewissen Grad der Vollkommenheit bringen. Wer sicher seyn will gut zu schreiben, muß seines Charakters gewiß seyn. Unfehlbar mahlt er sich selbst in seinen Reden; darum trete er nicht eher öffentlich auf, bis er gewiß ist, daß er seinen Charakter, er sey nun von welchem Gepräg er wolle, so weit bearbeitet und verbessert habe, daß der verständigen und gesitteten Welt nichts, darin anstößig sey; bis er fühlt, er könne sich mit Ehren und Beyfall in derselben zeigen. Dies ist freylich eine schweere Foderung, besonders da die hizige und unerfahrne Jugend, gerade den stärksten Reiz zum Schreiben empfindet. Dem, der in diesem Stük ernstlich nach Beyfall und Ehre trachtet, weiß ich nichts besseres über diesen wichtigen Punkt zu sagen, als daß ich ihn vermahne, ein bescheidenes Mißtrauen in sich selbst zu sezen. So viel kann man von dem, der sich einfallen läßt, als ein Schriftsteller öffentlich aufzutreten, fodern, daß er überlegende Blike auf die verschiedenen Stände der menschlichen Gesellschaft geworfen habe; daß er wisse, wie ausgedähnt, oder eingeschränkt seine Kenntnis der Menschen, und jedes Standes eigener Art sey. Gehet er mit dieser Kenntnis in sich selbst, so sollte es ihm auch so sehr schweer nicht seyn zu merken, wo er sich ohne Gefahr anzustoßen und mit einiger Zuversicht zeigen könne, und wo er vorsichtig und höchst bescheiden aufzutreten nöthig habe. Dergleichen Ueberlegungen werden ihm einiges Licht über das geben, was etwa in seinem Charakter noch roh, ungebildet, ungesittet, oder doch unzuverläßig ist. Er wird auf Mittel denken, die gefährlichen Klippen, daran er scheitern würde, zu vermeiden, und erkennen, was ihm zu weiterer Bearbeitung und Ausbildung seines Charakters noch fehle. Ist er so weit gekommen, so ist er auf dem rechten Weg

(†) Wir wollen den Charakter dieser attischen Schreibart, wie ihn Cicero zeichnet, hieher sezen. Submissus et humilis, consuetudinem imitans, ab indisertis re plus quam opinione differens. Itaque eum qui audiunt, quamvis ipsi infantes sunt, tamen illo modo confidunt se posse dicere. Nam orationis subtilitas imitabilis illa quidem videtur esse existimanti; sed nihil est experienti minus. Etsi enim non plurimi sanguinis est, habeat tamen succum aliquem oportet, ut etiamsi maximis illis viribus careat, sit ut ita dicam integra valetudine &c. Cic. Orat. c. 23.

sich selbst immer mehr zu bilden, und endlich dahin zu gelangen, wo er, ohne große Gefahr sich in einer unschiklichen Gestalt zu zeigen, vor das Publicum treten kann.

Ist der Schriftsteller sich bewußt, daß er unter gehöriger Vorsichtigkeit es wagen könne, durch seine Schreibart seinen Charakter an den Tag zu legen; so hat er nun auch ferner in jedem besondern Falle nöthig, das Verhältnis dieses Charakters gegen seine Materie genau zu überlegen, damit er nichts unternehme, das seiner Art zuwieder sey. Will er scherzen, oder sich in ernsthafter Würde zeigen; will er wizig, oder empfindsam schreiben; so muß er auch versichert seyn, daß der Charakter, den er anzunehmen gedenkt, seinem Naturell, oder Temperament nicht zuwieder sey. Denn durch Zwang und Nachdenken richtet man gewiß nichts aus, wo der natürliche Trieb fehlet. Wem die Natur eine lachende Laune versagt hat, dem wird es gewiß nicht glüken, sich in seiner Schreibart, als einen ächten Lacher zu zeigen. Darum ist es höchst wichtig, daß jeder Schriftsteller sich selbst kenne, und in seiner Art bleibe.

Dieses sind also die zwey Hauptmaximen, die man zu Erreichung einer guten Schreibart befolgen muß. Aber allein sind sie noch nicht hinreichend zum Zwek zu führen. Zwey eben so nothwendige Eigenschaften müssen noch hinzukommen, nämlich: eine völlig geläufige Kenntnis der Sachen, über die man schreibt, und der Sprache, die man zum Ausdruk braucht.

Die gute Schreibart erfodert ein völlig freyes und durch keine Art des Zwanges gehemmtes Verfahren. Wer seine Materie nicht völlig besizt, kann nicht ohne Zwang, ohne Ungewißheit, ohne einige Aengstlichkeit davon sprechen, er müßte denn ein völlig leichtsinniger Kopf seyn. So lange der Geist durch die Ungewißheit und Dunkelheit der Materie gehemmt ist, kann die Rede nicht frey fließen. So wie ein Tänzer die Leichtigkeit und Annehmlichkeit seiner Stellungen und Bewegungen nicht zeigen kann, wenn er einen ihm noch nicht geläufigen Tanz mitmachen soll; so kann auch ein Schriftsteller, wenn er sonst noch so gut schriebe, die Schreibart nicht in ihrer Vollkommenheit zeigen, wenn ihm seine Materie nicht geläufig ist. Darum laß er es, ehe er die Feder ansezet, seine erste Sorge seyn, alles, was zu seiner Materie gehöret, zu sammeln, wol zu überlegen, richtig zu ordnen, und sich so genau bekannt zu machen, daß er ohne Zwang und mit völliger Zuversicht davon sprechen könne.

Eben diese vollkommene Kenntnis und Geläufigkeit, wird auch in Ansehung der Sprach erfodert. Dieses ist aber zu offenbar, als daß es einer nähern Ausführung bedürfte. Wem nicht die Wörter und Redensarten im Ueberflus zuströhmen, der hat auch nicht die freye Wahl, sie dem Charakter seiner Materie, und seiner Gedanken gemäß zu wählen.

Aus diesem allen erhellet nun, was für eine schweere Sach es sey, zu einer guten Schreibart zu gelangen; wie viel natürliche Gaben, wie viel Kenntnis, und wie viel Fertigkeit im Denken dazu erfodert werde. Und doch muß nun zu allem diesen noch die Uebung hinzukommen, ohne welche man nicht vollkommen werden kann. Wer noch so geübt ist im Denken und im Sprechen mit sich selbst, wird allemal noch große Schwierigkeiten finden, das, was er sich selbst richtig und gut vorstellt, andern eben so zu sagen. Die Ausübung hat in allen Dingen ihre eigenen Schwierigkeiten, die nur durch anhaltendes Arbeiten überwunden werden. Wer zu einer wahren Fertigkeit in der guten Schreibart gelangen will, muß sich täglich darin üben. Hierzu aber braucht er nicht nothwendig Papier und Feder; es giebt noch ein bequämers Mittel dazu. Man darf nur in den stillen Unterredungen mit sich selbst, oder in Gesprächen, die man blos in Gedanken mit andern führet, aufmerksam auf das seyn, was zur Schreibart gehöret. Da kann man in kurzer Zeit, und ohne Papier zu verschwenden, seine Redensarten und Säze vielfältig ändern, bis man glaubt das beste getroffen zu haben. Es ist sehr wichtig, daß man dergleichen Uebungen mit sich selbst fleißig treibe. Wer mit sich nachläßig spricht, und nicht bey jedem Gedanken, den er sich vorsagt, auf den besten Ausdruk sieht, und so lange sucht, bis er glaubt, ihn gefunden zu haben, der wird auch schweerlich zu irgend einem beträchtlichen Grad der guten Schreibart gelangen.

Sehr viel kann man auch durch den täglichen Umgang mit den besten Schriftstellern gewinnen, und, wer hiezu glüklich genug ist, durch den würklich lebendigen Umgang mit Personen, die es in der Kunst zu reden, zu einem hohen Grad der Vollkommenheit gebracht haben. Wer da Gefühl genug hat, wird alle Augenblik durch vorzügliche, bisweilen

weilen höchst glükliche Wendungen der Gedanken und des Ausdruks gerührt. Das Vergnügen, das man daraus schöpfet, erweket nicht blos kahle Bewundrung, sondern auch ein Bestreben eben so gut zu sprechen; und dann findet man sich geneigt, jene Uebungen zu Entdekung des vollkommensten Ausdruks mit sich selbst vorzunehmen.

Ehe ich diesen Artikel beschließe, finde ich nöthig zu erinnern, daß das, was hier von der Wichtigkeit der Schreibart gesagt worden, fürnehmlich von den Werken des Geschmaks gemeinet sey. Zwar ist eine gute Schreibart überall etwas schäzbares, aber bey speculativen Materien und überhaupt da, wo es blos auf Unterricht, er sey dogmatisch, oder historisch, ankommt, hat die Schreibart so viel nicht auf sich, als in Werken des Geschmaks. Doch auch bey diesen muß man ihr keinen höhern Werth beylegen, als sie ihrer Natur nach haben kann. Sie gehört immer zur Form, und muß nothwendig eine Materie zum Grund haben, die mit dieser Form bekleidet wird. Hat die Materie selbst keinen, oder nur einen geringen Werth, so kann die bloße Form in den Augen der Verständigen einem Werke wol Annehmlichkeit, aber keinen hohen Werth, keine beträchtliche Wichtigkeit geben. Es ist damit wie mit den Manieren und dem äußerlichen Betragen der Menschen, die bey einem recht guten innern Charakter von großem Werthe seyn können, aber da, wo dieser fehlt, wenig schäzbares auf sich haben. Ob also gleich zu wünschen ist, daß man in der deutschen Litteratur mit mehr Ernst, als gemeiniglich geschiehet, auf die Vollkommenheit der Schreibart denke; so möchte ich doch nicht erleben, daß es bey uns dahin käme, daß man, wie izt in Frankreich ziemlich durchgängig geschieht, bey Beurtheilung neuer Schriften zuerst und vorzüglich auf die Schreibart sähe, und das Materielle des Werks wie eine Nebensache betrachtete.

Schreken; Schreklich.

(Schöne Künste)

Der Schreken ist eine der heftigsten und zugleich wiedrigsten Leidenschaften, und wird durch eine plözliche Gefahr, oder unversehens begegnendes schweeres Unglük verursachet. So lange der Schreken selbst anhält, ist er mehr schädlich, als nüzlich; weil er zur Ueberlegung, wie man der Gefahr entgehen, oder das Uebel vermindern könne, untüchtig macht. Aber, da er ein lebhaftes und wiedriges Andenken zurüke läßt, so kann er durch die Folge fürs künftige heilsam werden. Wer je von Schreken eine Zeitlang geängstiget worden ist, wird sich hernach sehr dafür hüten, wieder in ähnliche Umstände zu kommen.

Daraus folget, daß die schönen Künste heilsame Schreken verursachen können, wenn der Künstler die Sache mit gehöriger Ueberlegung anstellt. Die bequämste Gelegenheit dazu hat der dramatische Dichter, der uns Handlungen und Begebenheiten nicht blos erzählt, oder in einem Gemählde abbildet, sondern würklich vor das Gesicht bringt. In einigen tragischen Schauspiehlen empfindet man nicht, wie etwa bey Erzählungen, ein bloßes Schattenbild oder eine schwache Regung des Schrekens, sondern geräth in die würkliche Leidenschaft, und fühlet den Schauder eines nicht eingebildeten sondern wahren Schrekens.

Es bedärf keiner weitläuftigen Ausführung, um zu zeigen, wie der tragische Dichter sich des Vortheils, den er hat, Schreken zu erweken, zum Nuzen der Zuschauer bedienen soll. Ganz unschiklich wär es, sich desselben blos zum Zeitvertreib zu bedienen, um durch vorher gegangenen Schreken das Gemüth blos in den Genuß der angenehmen Empfindung zu sezen, die sich bey glüklich überstandener Gefahr einfindet und eine Zeitlang dauret, wie das Vergnügen, das man beym Aufwachen aus einem plagenden Traum fühlet. Verständige Menschen wünschen sich solche Träume nicht, so angenehm auch das Erwachen davon ist. Dieses dienet also dem tragischen Dichter zur Lehre, daß er seine Zuschauer nicht mit solchen leeren Schreken unterhalten soll. So oft er uns in diese Leidenschaft sezet, muß es so geschehen, daß das Andenken derselben uns eine nachdrükliche Warnung sey, uns vom Bösen abzuhalten. So hat Aeschylus in seinen Eumeniden die Athenienser in Schreken, für die Beängstigung des bösen Gewissens, gesezt.

Der Schreken ist also für das Trauerspiehl eine weit wichtigere Leidenschaft, als das Mitleiden, da dieses selten so wichtig und so heilsam werden kann (*). Und doch sehen wir zehen Trauerspiehle, die nur Mitleiden erweken, gegen eines das Schreken macht; weil jenes dem Dichter viel leichter wird, als dieses. Unter der Menge der Trauerspiehldichter sind wenige, die


(*) S. Mitleiden.

die sich glüklich bis zum Schreklichen erheben können. Aeschylus und Shakespear sind darin die zwey großen Meister, denen man, wie wol in einiger Entfernung, den Crebillon zugesellen kann.

Und doch ist es nicht schweer in den tragischen Handlungen Vorfälle zu erdenken, die Schreken verursachen könnten; aber die wahre Behandlung der Sache, wodurch der Zuschauer zum wahren Schreken überrascht wird, hat desto mehr Schwierigkeit. Es muß dazu alles in der höchsten Natur und Wahrheit veranstaltet werden. Wir lachen nur über den, der uns hat schreken wollen, und zu ungeschikt gewesen, die Sachen natürlich genug zu veranstalten. Es gehöret nicht nur ein höchst pathetisches und wahrhaftig tragisches Genie dazu, sondern auch die Geschiklichkeit, die ganze Scene bis zur würklichen Täuschung wahrhaft zu machen. Und wenn der Dichter das seinige völlig dabey gethan hat, so bleibet noch die große Schwierigkeit der Vorstellung von Seite der Schauspiehler übrig. Der Schreken zeiget sich in so genau bestimmten und so gewaltsamen Würkungen auf Stimme, Gesichtsfarb, Blik der Augen, Gesichtszüge und Stellung, daß es höchst schweer ist, alles dieses in der Nachahmung zu erreichen. Auch da, wo noch nicht der Schreken selbst, sondern blos das drohende Uebel dem Zuschauer vor Augen soll gestellt werden, kann nur allzu leicht durch eine kaum merkliche Kleinigkeit die ganze Täuschung auf einmal verschwinden.

Aus diesen Gründen halten wir das Schrekhafte für den Stoff der am schweeresten zu behandeln ist, und vorzüglich ein großes Genie erfodert. Dieses bestätiget auch die Erfahrung hinlänglich. Ich besinne mich nicht in der Mahlerey etwas würklich schrekhaftes gesehen zu haben, als in Raphaels Arbeiten, denen ich noch ein paar Zeichnungen von Füßli, davon ich eine in diesem Werk beschrieben habe (*), beyfügen kann. Im epischen Gedicht hat nur unser Klopstok das Schrekhafte erreicht, so weit es vielleicht irgend einem Menschen zu erreichen, möglich ist. Unter anderm verdienet seine Beschreibung vom Tode des Ischariots, als ein vorzügliches Beyspiehl hievon angeführt zu werden. Einige andere haben wir in einem andern Artikel bereits gegeben. (*)

(*) S. Historie.

(*) S. Entsezen.

Es ist sehr zu wünschen, daß die, welche dazu aufgelegt sind, diese Leidenschaft für so manche besondere Fälle, da sie heilsam werden kann, im Trauerspiehl, dessen Gebrauch sich immer viel weiter, als der Gebrauch der Epopöe erstrekt, bearbeiteten.

Schritt.

(Tanzkunst.)

Die Schritte sind die Elemente des Tanzens, aus denen der Tänzer, wie der Redner aus Redensarten, sein Werk zusammen sezt. Sie sind entweder einfach, oder aus zwey und mehr einfachen zusammengesezt, wie der Pas de Menuet, der aus vier Fortschreitungen besteht, der Pas de Courante u. s. f. Es wär ein völlig unnüzes Unternehmen die Tanzschritte mit Worten zu beschreiben. Also wollen wir uns gar nicht in solche Beschreibungen einlassen, sondern blos bey einigen allgemeinen, aber zum wesentlichen der Kunst gehörigen Anmerkungen, stehen bleiben.

Man muß das Tanzen überhaupt, um die wahre Theorie desselben zu geben, als eine Bewegung ansehen, die schon durch das Metrische und Rhythmische etwas Sittliches oder Leidenschaftliches ausdrükt. Um nun deutlich zu begreifen wie dieses zugehe, muß man das, was von uns über die Natur des Rhythmus gesagt worden, deutlich vor Augen haben. Hierauf muß man sich den einfachen Schritt, als einen Takt in einem Tonstük vorstellen. Alles was wir von der Natur und Würkung des Taktes, und der damit verbundenen Bewegung in dem besondern Artikel hierüber anmerken, kann leicht auf den einfachen Schritt angewendet werden, der, so wie der Takt ernsthaft, fröhlich, mit Würde begleitet, leicht u. s. f. seyn kann. Der zusammengesezte Schritt, pas de Menuet; pas de Gavotte u. s. f. kommt mit den kleinen Einschnitten der Melodie, oder den aus zwey, drey und vier Takten bestehenden einzeln Gliedern überein. Aus mehrern zusammengesezten Schritten, wird im Tanz wie im Gesang eine Periode, und aus zwey, oder drey Perioden eine Strophe zusammengesezt.

Diese vollkommene Aehnlichkeit zwischen Musik und Tanz muß man genau vor Augen haben, wenn man zur Theorie des Tanzes etwas gründliches entdeken will. Was nun durch die metrische und rhythmische Einrichtung eines Tonstüks kann ausgedrükt werden, gerade das wird auch durch einfache und zusammengesezte Schritte, Cadenzen und Perioden des Tanzes ausgedrükt.

Hier

Hier bemerken wir nun in Vergleichung dessen, was über Musik und Tanz geschrieben worden, daß in jener, die Kunstsprach bestimmter, und ausführlicher ist, als für diese. In der Musik kann ein Takt auf sehr vielerley Weise von andern unterschieden werden, und alles, was zu diesem Unterschied gehöret, kann auf das deutlichste, bis auf die geringste Kleinigkeit durch Worte, oder durch Zeichen angedeutet werden. Man unterscheidet nicht nur die Takte von zwey, vier, acht; und von drey, sechs, zwölf Zeiten u. s. f. sondern auch jede Zeit wird bald durch einen bald mehrere Töne, oder mehrere Zeiten nur durch einen Ton angefüllt u. s. f. Beym Tanz hingegen hat man erstlich für die kleinern Bewegungen, woraus ein einfacher Schritt besteht, bey weitem nicht alle hinlängliche Namen, und diese einzelen Schritte selbst haben noch bey weitem nicht die Mannigfaltigkeit, wodurch ein Takt sich von einem andern unterscheiden kann. Es giebt nur sehr wenig einfache Schritte, nämlich die so genannten pas mignardés, die so genau charakterisirt sind, als die Takte.

Deswegen würde der, welcher das Tanzen so genau beschreiben und zergliedern wollte, wie man ein Tonstük beschreiben und zergliedern kann, noch sehr viel Namen zu erfinden, und sehr viel einzele kleine Bewegungen besonders zu unterscheiden haben. Denn eigentlich sollte es so vielerley einfache Schritte zum Tanzen geben, so vielerley einzele Takte es in der Musik giebt, diejenigen ausgenommen, die blos von der Höhe und Tiefe der Töne herkommen. Aber daran fehlet noch unendlich viel.

Schule.

(Mahlerey.)

Unter diesem Worte verstehen die Liebhaber der zeichnenden Künste eine Folge von Künstlern, welche einen gemeinschaftlichen Ursprung, und daher auch etwas gemeinschaftliches in ihrem Charakter haben. Die Künstler der römischen Schule, haben das Gemeinschaftliche, daß sie sich in Rom, vorzüglich durch das Studium der Antiken gebildet, und sich mehr durch Zeichnung, als durch die Farbe groß gemacht haben. Man nimmt es aber doch so gar genau mit der Bedeutung des Worts nicht; denn sonst könnte man nicht von einer deutschen Schule sprechen.

Im engern und bestimmten Verstand, bedeutet Schule eine Folge von Mahlern, die ihre Kunst hauptsächlich nach den Grundsäzen und Regeln eines einzigen Meisters gelernt haben, und entweder unmittelbar seine Schüler, oder doch Schüler seiner Schüler sind. So sagt man die Schule des Raphaels, die Schule der Carrache.

Im erstern etwas allgemeinen Verstand zählt man bald mehr, bald weniger Schulen, nachdem man genau seyn will. Wir haben von folgenden Schulen in besonderen Artikeln gesprochen. Von der Römischen, der Florentinischen, der Lombardischen, der Venetianischen, der Holländischen, der Deutschen und der Französischen.

Schwäbischer Zeitpunkt.

(Dichtkunst.)

Man unterscheidet in der Geschichte der deutschen Dichtkunst den Schwäbischen Zeitpunkt, als eine ihr vorzüglich ehrenhafte Epoche. Den Namen hat er von den Kaysern aus dem Hause Schwaben, unter deren Regierung die deutsche Dichtkunst in einer ausnehmenden Blüthe gestanden hat. Sie war ganz in dem Charakter der Provenzalischen Poesie (*). Mit Anfang des XIV Jahrhunderts nahm sie stark ab und in der Mitte desselben, war sie schon ganz schlecht. Die Vorstellung von Ritterschaft, von einer Liebe, die mit den Begriffen von Stärke, Beschüzung und galanter Dienstbarkeit verbunden war, veralterte, und kam nach und nach ins Vergessen. Die Turniere, bey welchen vorher die Singer ihren guten Antheil gehabt hatten, kamen aus dem Gebrauch, und die Dichter wurden nun nicht mehr für nöthige Personen bey den festlichen Lustbarkeiten der Großen gehalten. Die Gönner des Gesanges hatten sich verlohren, und dieses zog den Untergang des Gesanges selbst nach sich, der hernach nur unter den Pöbel kam. (*)

(*) S. Provenzalisch.

(*) S. Dichtkunst. S. 255 f.f.

Schwarze Kunst.

(Kupferstecherkunst.)

Ist eine besondere Art, eine Zeichnung in Kupfer zu graben, die nicht nur in der Behandlung, sondern auch in der Würkung von dem eigentlichen Kupferstechen und dem Radiren sehr merklich abgeht, und ihre eigene Vortheile hat. Das Verfahren dabey besteht überhaupt in folgenden.

Wenn die Platte, so wie zum Kupferstechen, oder zum Radiren geglättet und polirt ist, wird sie mit einem eigenen Instrument so überarbeitet, daß sie nun ganz rauch wird, oder eine durchaus krause

Flä-

Fläche bekommt, so daß sie nun, nach Art einer fertigen Kupferplatte mit Farb eingerieben und abgedrukt einen durchaus schwarzen Abdruk geben würde. Ehedem brauchte man dazu eine kleine stählerne Walze, nach Art einer sehr feinen Raspel behauen. Aber izt hat man andre Werkzeuge, die den Grund viel feiner bearbeiten.

Auf diesen Grund wird nun die Zeichnung gemacht, und hernach werden die hellern und ganz hellen Stellen durch feines Beschaben und Glätten des Grundes allmählig herausgebracht. Wie also beym Stechen und Radiren, die Schatten und dunkelen Stellen in das Kupfer hineingegraben werden, so wird hier das Helle herausgearbeitet. Für die ganz dunkelen Stellen wird der Grund so gelassen, wie die Walze ihn gemacht hat; für Schatten und halbe Schatten, wird er durch mehr oder weniger Beschaben der Platte, mehr oder weniger helle gemacht. Wenn die Platte fertig ist, so geschieht das Einreiben der Farb und das Abdruken der Platte überhaupt, wie bey den andern Arten der Kupferstiche.

Das Vorzügliche dieser Art besteht in dem sanften Ton der gedrukten Blätter. Weil hier keine Striche und Schraffirungen vorkommen, so sieht ein solches Kupfer wie mit dem Pensel bearbeitet und auf das sanfteste vertrieben aus. Das Nakende, und alles Weiche und Sanfte, wie Haare und Gewand, wird dadurch vollkommen wol ausgedrukt, und bey dem Nakenden hat man das Glänzende nicht zu besorgen, das im Kupferstich zu vermeiden ist. Daher sich die schwarze Kunst vorzüglich zum Portrait schiket, das in der vollkommensten Harmonie kann dargestellt werden.

Freylich wird es bey dieser Behandlung höchst schweer, in kleinern Theilen die höchste Genauigkeit der Umrisse mit der nöthigen Leichtigkeit zu erhalten. Da würkliche Umrisse, die von einigen Künstlern mit schlechtem Erfolg versucht worden, sich durchaus zu dem Sanften des übrigen nicht schiken.

Wiewol diese Kunst viel jünger ist, als das Kupferstechen und Radiren, so ist man doch über ihre Erfindung nicht völlig gewiß. Viele schreiben sie einem ehemaligen Heßischen Officier zu. Aber die gemeineste Sage giebt den berühmten Pfälzischen Prinzen Ruppert, der in England lebte, als den Erfinder derselben an. In **Evelyns** etwas seltenen kleinen Werk über die Kupferstecherkunst (†), findet man ein Originalblatt von diesem Prinzen, das freylich noch etwas unreinlich, aber nicht ohne Schönheit ist. Einige geben die Ehre der Erfindung dem berühmten Ritter **Wren**. Sollte es ungewiß seyn, daß diese Kunst in England erfunden worden, so hat sie doch gewiß in diesem Land ihre höchste Vollkommenheit erreicht. **Withe** und **Smith** die eine große Menge Portraite nach dem berühmten **Kneller** in schwarzer Kunst herausgegeben, wurden ehedem für die vorzüglichsten Meister darin gehalten. Aber in unsern Tagen ist sie in England doch zu einer größern Vollkommenheit gekommen. (††) Eine Unvollkommenheit hat diese Art, daß die Platten, besonders bey dem izt gewöhnlichen fein gearbeiteten Grund, viel weniger gute Abdrüke geben, als die radirten, oder gestochenen Platten. Hundert, bis hundert und funfzig, und bey etwas weniger feinen Arbeit zweyhundert Abdrüke schwächen die Platte schon so, daß man ihr etwas nachhelfen muß, um mehrere zu haben.

Schwulst.

(Redende Künste)

Die Schwulst in der Rede ist etwas das ihr eine falsche, blos scheinbare Größe giebt. **Longin** vergleicht sie mit dem aufgedunsenen Wesen, wodurch ein Wassersüchtiger das Ansehen eines gesunden und wolgenährten Menschen bekommt. Die Schwulst ist ein Fehler der Schreibart, der bisweilen blos im Ausdruk, bisweilen aber auch in den der Hauptsache beygemischten Begriffen liegt. Blos im Ausdruk liegt sie, wenn ganz gemeine Dinge mit prächtigen, volltönenden, nur in einer hohen pathetischen Sprache gebräuchlichen Worten, und in großen wolklingenden Perioden gesagt werden: in den beygemischten Begriffen liegt sie, wenn man gemeine Dinge durch viel bedeutende und große Begriffe gebende Wörter ausdrükt; oder wenn man der an sich gemeinen Hauptsache hohe Gedanken oder große Empfindungen beymischet, um ihnen ein wichtiges

(†) John Evelyn's sculptura, or history and art of chalcographie &c. London 1662. 8. Es ist im Jahr 1755 eine neue Ausgabe davon erschienen.

(††) Man findet die berühmtesten Meister der neuern Zeit nebst einem Verzeichnis ihrer besten Werke in **Füßlins raisonnirenden Verzeichnis der vornehmsten Kupferstecher**, das 1771 in Zürich herausgekommen ist, auf der 350 und den folgenden Seiten.

tiges Ansehen zu geben. Beyspiehle der Schwulst, die blos im Ausdruk liegt, sind folgende. Wenn man im gemeinen Umgang wo man blos sagen will: es wird Abend, anstatt des gewöhnlichen Ausdruks sagte: schon nähert sich die Sonne dem Horizonte; oder wenn man anstatt von einem Menschen zu sagen: er fängt an grau zu werden, wie jedermann im täglichen Umgang spricht; dieses poetisch sagte: das Eis der Jahre zeiget sich auf seinem Haupte. Schwulst von beygemischten Gedanken, zeiget sich durch prahlende Beywörter, die weit über die Würde der Begriffe sind, die die Hauptwörter erweken, wie wenn man sagte: die erhabene Corinna; die göttliche Sappho; auch dadurch, daß man gemeinen Gedanken eine hohe Wendung giebt, oder sie durch Zusätze gleichsam mit Gewalt und wieder ihre Natur groß vorstellen will, wie wenn junge Verliebte ihre im Grund ganz gemeine Leidenschaft, als ein himmlisches Feuer, das ewig brennen soll, vorstellen.

Wir haben schon in andern Artikeln von den verschiedenen Arten des Großen und des Erhabenen gesprochen, und daraus erkennet man, daß es auch eben so viel Arten des falschen Großen und Erhabenen gebe. Nämlich wie es eine wahre Größe, die der Gegenstand des Verstandes ist, giebt, so giebt es auch eine falsche Größe die den Verstand zu täuschen sucht. Diese ist eine mystische Schwulst die dunkele unverständliche Wörter braucht, die den Schein haben, als bedeuteten sie etwas Großes und Erhabenes, dergleichen man nicht selten von phantastischen geistlichen Rednern höret. Dem Erhabenen und Großen der Phantasie steht auch seine eigene Schwulst zur Seite, das sogenannte Phöbus oder die schimmernde Pracht einer bilderreichen Schreibart, die im Grund der Einbildungskraft bloße Schattenbilder, ohne würklichen Körper, vormahlet. So giebt es endlich auch eine Schwulst, die in einer falschen Größe der Gesinnungen und Empfindungen besteht, dergleichen man nicht selten in den älteren Romanen antrifft.

Die Schwulst entstehet entweder aus einem unzeitigen Bestreben, oder aus Unvermögen etwas Großes zu sagen; in beyden Fällen aber zeiget sich Mangel der Beurtheilung.

Unzeitig ist das Bestreben nach dem Großen, wenn entweder der Gegenstand seiner Natur nach keine Größe hat, oder wenn er schon in seiner natürlichen Einfalt groß ist. Es giebt schwache Köpfe, die sich einbilden, daß in der Beredsamkeit und Dichtkunst alles beständig groß seyn müsse; daß deswegen jeder einzele Gedanken, jedes Bild, jedes Wort, es sey nach dem Sinn, oder nach dem Klang, etwas Großes haben müsse. Daher sind sie immer gleichsam außer Athem, wollen immer in Begeisterung seyn, sich immer gedankenreich, prächtig oder pathetisch zeigen. Hieraus entstehet denn nothwendig die Schwulst, die die gemeinesten Sachen mit großen Worten sagt; den gemeinesten Gedanken gegen ihre Natur etwas Großes anklebet, und sehr gewöhnlichen Empfindungen eine abentheuerliche Größe und Stärke beylegt.

Dieser unglükliche Hang zur Schwulst hat eine Unempfindlichkeit für feinere Schönheit zum Grund. So wie Menschen von unempfindlichen, oder schon abgenuzten Werkzeugen des körperlichen Geruchs und Geschmaks durch diese Sinnen nichts empfinden, als was einen beißenden und gleichsam äzenden Geruch und Geschmak hat; so ist bey jenen schwülstigen der Geschmak am Schönen zu grob, um von feinerer Wahrheit, Vollkommenheit und Schönheit gerührt zu werden; sie sind nicht empfindsam genug durch stillere, obgleich tief in empfindsame Herzen eindringende Leidenschaften, gerührt zu werden; alles muß pochen und poltern, wenn es sie zur Empfindung reizen soll. Ein stiller Schmerz ist für sie nichts; er muß sich durch Heulen und Verzweiflung erst fühlbar machen. Bescheidene Großmuth ist ihnen nicht merkbar; sondern nur die, die sich durch äußeres Gepräng ankündiget u. s. f.

Aber etwas ähnliches kann doch auch bey sonst guten Köpfen und bey Gemüthern, denen es an Empfindsamkeit nicht fehlet, aus Mangel an Erfahrung, aus noch unreifer Beurtheilung und nicht hinlänglich geübtem Geschmak herkommen. Wer überhaupt von den in den Werken der schönen Künste liegenden feineren Kräften, sie würken auf den Verstand, auf die Phantasie, oder auf das Herz, gehörig gerührt werden soll, muß entweder von Natur ein sehr glükliches und scharfes Gefühl, oder lange Uebung haben. Daher kommt es, daß junge Künstler, deren Urtheil und Gefühl noch nicht fein genug ist, am leichtesten in die Schwulst fallen.

Darum ist auch das beste Mittel sich dafür zu bewahren, daß man bey Zeiten seinen Geschmak durch fleißiges Lesen der Redner und Dichter, die sich durch

Einfalt und stille Größe, feine und nicht rauschende Schönheiten auszeichnen, zu einem scharfen Gefühl bilde. Wer früher den **Seneka**, als den **Cicero**, den **Lucanus** oder **Silius**, als den **Virgil** ließt, läuft Gefahr aus Mangel des feinern Gefühles, der Schwulst günstig zu werden. Ueberhaupt ist es sehr wol gethan, daß man in der Jugend die Schönheiten der besten prosaischen Schriftsteller fühlen lehre, ehe man an die Dichter geht. Es ist mit dem Geschmak in den schönen Künsten, wie mit dem, der auf das Aeußerliche in den Manieren geht. Wer noch keinen Umgang mit Menschen von feinerer Art gehabt hat, wird an lebhaften, etwas wilden Manieren, weit mehr Gefallen haben, als an dem feinern und stillern, obgleich höchst eleganten Betragen der Menschen von edler Erziehung.

Wenn die Schwulst ein würkliches Unvermögen groß zu denken und zu empfinden zum Grunde hat, so ist ihr nicht abzuhelfen. Denn schwachen Köpfen kann kein Unterricht und kein Studium das Vermögen geben, groß zu denken. Und da nach ihrem Urtheil das Große in äußerlichem Geräusch, Poltern, und hochtrabendem Wesen besteht; so lassen sie sich durch nichts abhalten, das einzige Mittel das sie haben die Sinnen zu rühren, bey jeder Gelegenheit zu brauchen.

Die Schwulst ist unstreitig einer der ärgsten Fehler gegen den guten Geschmak und besonders Menschen von etwas feiner Denkungsart höchst anstößig. Darum sollen junge Schriftsteller von etwas lebhaftem Genie sich für nichts mehr in Acht nehmen, als der Gefahr schwülstig zu werden. Wer irgend eine Anlage dazu in sich bemerkt, thut am besten, wenn er sich lange in der einfachesten Art zu schreiben übet, um dem unglüklichen Hang zu entgehen. Wir rathen solchen, daß sie mit der ernstlichsten Ueberlegung die Abhandlung des berühmten **Werenfels** de Meteoris orationis fleißig lesen.

Longin bedienet sich, wo er von der Schwulst spricht, verschiedener Ausdrüke, die einer genauen Ueberlegung wol werth sind, weil sie verschiedene Arten der Schwulst anzuzeigen scheinen. Wir müssen uns begnügen, sie anzuzeigen, und hoffen, daß sich etwa ein Kenner finden werde, der diese Materie, wie sie es verdienet, in einer besondern Abhandlung gründlich ausführe. Die sehr bedeutenden Ausdrüke des erwähnten Kunstrichters, sind folgende: 1. das falsche Tragische; παρατραγῳδον. 2. Das Falschenthusiastische; παρενθυρσον. 3. Das Hochtrabende; κακος ογκος. 4. Das Hochtönende; σομφον. Und endlich 5. das Blendende; μετεωρον, das nur den Schein der Würklichkeit hat.

Secunde.
(Musik.)

In der diatonischen Tonleiter ist jeder höhere Ton die Secunde des nächst unter ihm liegenden Tones. Sie ist entweder klein, oder groß; die übermäßige (*) liegt, wie wir hernach zeigen werden, außer der diatonischen Tonleiter. Die kleine hat ihren Siz in der Durtonleiter von der Terz zur Quarte und von der Septime zur Octave. Ihr reines Verhältniß ist $\frac{15}{16}$. Alle übrigen Secunden der Tonleiter sind groß, und ihr Intervall ist ein ganzer Ton, $\frac{8}{9}$ oder $\frac{9}{10}$ (*). Die übermäßige Secunde entsteht, wenn die große Secunde aus besondern Absichten, davon anderswo gesprochen wird (*), durch ein Versezungszeichen noch um einen halben Ton erhöhet wird.

(*) S. Intervall.

(*) S. Ton.

(*) S. Ausweichung; Uebermäßig.

Die Secunde ist die erste Dissonanz in der Harmonie. Denn wenn man auf die natürliche Entstehung der Intervallen Acht giebt, so sind die Octave $\frac{1}{2}$, Quinte $\frac{2}{3}$, Quarte $\frac{3}{4}$, große und kleine Terz $\frac{4}{5}$ und $\frac{5}{6}$ consonirend. Hiezu würde noch die verminderte Terz $\frac{6}{7}$ gerechnet werden können: das Intervall $\frac{7}{8}$ wäre alsdenn die Gränzscheidung zwischen den Consonanzen und Dissonanzen. Da aber beyde Intervalle in unserm heutigen System noch nicht eingeführet sind, so bleibt die kleine Terz die lezte Consonanz, und mit der Secunde fangen die Dissonanzen an. Wir haben schon anderswo erwiesen (*), daß überhaupt alle Dissonanzen ihren Grund in der Secunde haben. Die Septime z. B. dissonirt nicht gegen den Grundton, sondern gegen dessen Octave, mit der sie eine Secunde ausmacht. Desgleichen dissoniren alle zufällige Dissonanzen, wenn sie auch noch so weit von dem Grundton entfernt liegen, hauptsächlich gegen den Ton, dessen Vorhälte sie sind, und der entweder ihre Ober- oder Untersecunde ist. Da nun unter diesen Bedingungen zwey Töne, die um weniger als eine kleine Terz auseinander liegen, nothwendig dissoniren, und je mehr, je näher sie sich liegen, so folgt, daß die kleine Secunde die allerschärfste Dissonanz sey.

(*) In den Artikeln Consonanz und Dissonanz.

Bey der Resolution tritt der untere Ton einen Grad unter sich; denn eigentlich ist es nicht die Secunde,

cunde, die dissoniret, sondern der Ton, gegen den sie eine Secunde ausmacht. Hierin liegt der Unterschied der Secunde von der None, die so oft mit einander verwechselt werden. Bey der None resolvirt allezeit der obere Ton und zwar die None selbst in die Octave des Baßtones; bey der Secunde hingegen resolviret der untere Ton.

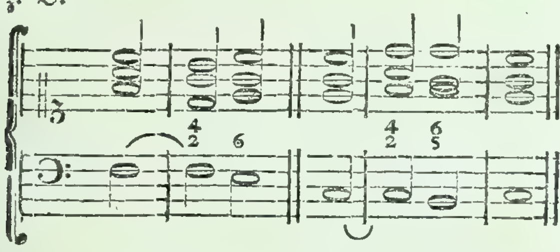
Die übermäßige Secunde tritt, wie alle übermäßigen Intervalle, einen Grad über sich. Woher der Gebrauch der Secunde in der Harmonie entstehe, wird aus folgendem Artikel erhellen.

Secundenaccord.

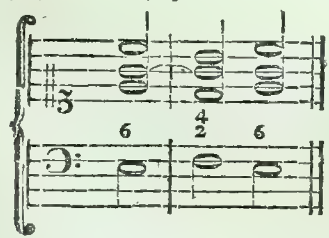
(Musik.)

Es giebt mehrere Accorde, darin eine Secunde vorkommt; aber nur der ist der eigentliche Secundenaccord, der aus Secunde, Quart und Sexte besteht, und die dritte Verwechslung des wesentlichen Septimenaccordes ist (*). Man beziffert ihn im Generalbaß durch 2, oder $\frac{4}{2}$, und wenn die Quarte durch ein zufälliges Erhöhungszeichen übermäßig wird, durch $\frac{4}{2}$. Die Dissonanz dieses Accords liegt im Basse, und ist eigentlich die aus den Obernstimmen dahin versezte Septime, die bey ihrer Resolution einen Grad unter sich tritt, am natürlichsten in den Sexten- oder Quintsextenaccord, z. B.

(*) S. Septimenaccord.



daher die Vorbereitung im Baß geschehen muß, außer wenn in dem Secundenaccord die übermäßige Quarte befindlich ist: denn alsdenn braucht die Secunde nur gelegen zu haben, und die Dissonanz im Baß kann frey eintreten, z. B.



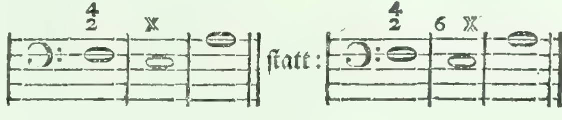
Es verhält sich hiemit, wie mit dem Septimenaccord von der Dominante, wo die Septime frey eintreten kann, wenn nur die Octave liegt, oder die Quinte bey dem Quintsextenaccord, wenn die Sexte liegt: Denn vom Grundbaß zu rechnen, sind es die nemlichen Intervalle.

Dieser Secundenaccord ist kein ursprünglich dissonirender Grundaccord, wie einige vorgeben, aus dem sich alle wesentlich dissonirende Accorde herleiten ließen, sondern der Accord der wesentlichen Septime ist der einzige dissonirende Grundaccord (*), aus dessen drey Verwechslungen alle andern Accorde, darin eine wesentliche Dissonanz ist, entstehen. Gar alle andre Dissonanzen, sie kommen vor, wo und wie sie wollen, sind blos Vorhalte, und bestimmen keine Grundaccorde. (*) Wäre der Secundenaccord ein Grundaccord, so bliebe zu den vorhin gegebenen Exempeln kein Grundbaß übrig; weil der Baßton resolviren muß, und in keinen Grundton resolviret.
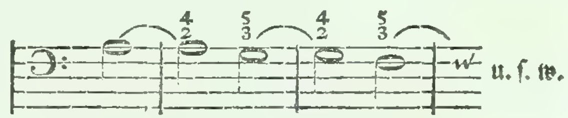
(*) S. Septimenaccord.

(*) S. Vorhalt.

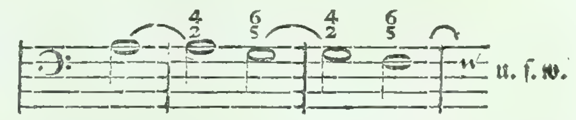
Nach dem Secundenaccord folgt selten der Dreyklang, außer in folgenden Fall, wo eine harmonische Rückung vorgeht:



hingegen hat folgender Gang

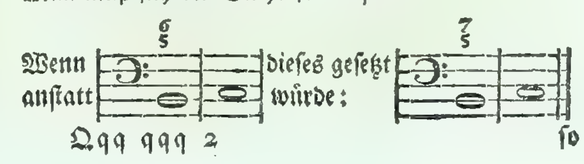


mit diesem einerley Grundharmonie:



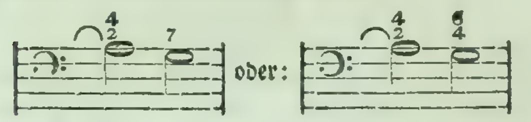
Denn obgleich bey denen auf dem Secundenaccord des ersten Exempels folgenden Dreyklängen die Sexte nicht angezeiget ist, so kann sie doch ohne Schaden der Harmonie mitgehört werden. Dadurch wird die Grundharmonie bestimmt.

Die Secunde kommt außer dem so eben beschriebenen Falle noch in einem Accord vor, der aus einer doppelten Verwechslung des Septimenaccords, der die None, als einen Vorhalt bey sich hat, entstehet. Man muß sich die Sache so vorstellen.

Wenn anstatt  dieses gesetzt würde:

 so
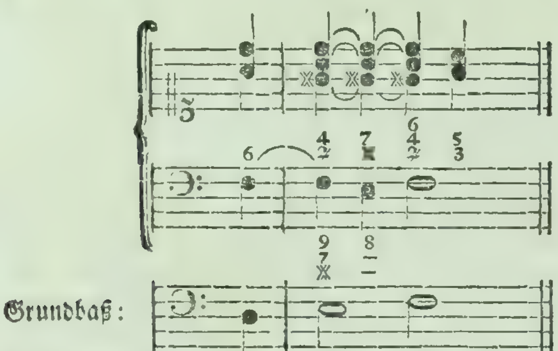
so daß izt die Septime ein Vorhalt der Sexte wäre, und nun durch nochmahlige Verwechslung, dieser Vorhalt in dem Baß zu liegen käme,



so ist klar, daß hier die erste Baßnote die None des eigentlichen wahren Grundtones ist, die deswegen durch heruntertreten resolviren muß, wodurch sie zur Octave des nächsten Grundtones wird. Die Secunde aber ist die Terz dieses Grundtones. (*)

(*) S. Septimenaccord.

Der Accord darin die übermäßige Secunde vorkommt, entsteht aus der dritten Verwechslung des verminderten Septimenaccordes, und hat die zufällige None des Grundtones zum Baßton. Dieser Accord kann aber auch ein vorhaltender Accord des Dreyklanges bey einer unterbrochenen Cadenz seyn, nämlich die Secunde vor der Terz, die Quarte vor der Quinte oder Terz, und die Sexte vor der Quinte; alsdenn ist der Baßton der wahre Grundton dieses Accordes. Beyde Fälle kommen in folgendem Beyspiehle vor:



Da der Secundenaccord von allen Verwechslungen des Septimenaccordes die härteste an Harmonie, und durch die Dissonanz im Baß gleichsam etwas männliches hat, so dienet er vorzüglich zum Ausdruk starker und heftiger Leidenschaften. Bey Ausbrüchen der Wuth, der Verzweifelung ꝛc. wird er oft mit der übermäßigen Quarte ohne alle Vorbereitung frey angeschlagen.

Selbstgespräch.

(Dramatische Dichtkunst.)

Ein Auftritt wo nur eine Person erscheint, welche laut mit sich selbst spricht. Deswegen dieses Gespräch auch durch das griechische Wort Monologe bezeichnet wird. Man findet sehr wenig dramatische Stüke, wo nicht dergleichen Auftritte vorkommen. Man hat aber wol bemerkt, daß sie meistentheils wieder die Wahrscheinlichkeit seyn, indem es überaus selten ist, daß ein Mensch mit sich selbst laut spreche. Indessen erfodert es bisweilen die Nothwendigkeit, daß der Dichter den Zuschauer von gewissen geheimen Gedanken und Anschlägen der Personen unterrichte, welches er auf keinerley Weise thun kann, wenn er sie nicht laut mit sich selber sprechen läßt. Ofte macht es auch dem Zuschauer ein besonderes Vergnügen, einen Menschen zu sehen, der, weil er sich allein glaubt, den ganzen Grund seines Herzens ausschüttet, und seine geheimeste Gedanken an den Tag bringt.

Es ist also unstreitig, daß das Selbstgespräch der dramatischen Dichtkunst nicht müsse untersagt werden, weil es nothwendig, und weil es angenehm ist. Aber der Dichter muß sich hüten die Wahrscheinlichkeit nicht allzusehr zu beleidigen, sonst geht das Vergnügen verlohren. Die Alten hatten in ihren Sitten etwas, das ihnen den Gebrauch des Selbstgespräches natürlich machte. Es war würklich gewöhnlich bey ihnen, daß Personen in wichtigen insonderheit traurigen Angelegenheiten des Herzens ihre Gedanken der Luft und den Sternen laut vortrugen.

Um diese Auftritte so natürlich zu machen, als möglich ist, muß sowol der Dichter, als der Schauspieler das Seinige dazu beytragen. Der erstere muß sie niemal anbringen, als wo es so viel möglich natürlich, oder unumgänglich nothwendig ist. Natürlicher Weise spricht der Mensch laut mit sich selbst in starken Affekten, da er sich selbst vergißt, oder da, wo er in sehr wichtigen Angelegenheiten keinen Menschen hat, dem er sich anvertrauen könnte. Es ist eine sehr natürliche Neigung aller Menschen, daß sie gerne von dem reden, was ihr Herz ganz einnihmt. Sie suchen, auch so gar gegen ihr Interesse Gelegenheit, davon zu sprechen, und auch da, wo dieses würklich gefährlich wird, können sie sich nicht enthalten, wenigstens von weiten etwas davon merken zu lassen. In dergleichen Umständen kann der Dichter ohne Bedenken sie allein reden lassen. Wenn er dabey noch die Vorsichtigkeit gebraucht, dem Zuschauer die beschriebene Gemüthsverfassung der handelnden Person deutlich zu erkennen zu geben, so wird kein Mensch sich am Selbstgespräch stoßen.

Ferner

Ferner wird das Alleinsprechen natürlich in großen Zerstreuungen des Geistes, wenn der Mensch sich in seinen Gedanken so sehr vertieft hat, daß er ganz vergißt, ob er allein, oder in Gesellschaft sey. In diesem Fall ist das Alleinsprechen auch ohne großen Affekt natürlich, und kann auch im Lustspiel angebracht werden. Außer diesen beyden Fällen wollte ich dem Dichter nicht rathen, solche Auftritte anzubringen.

Der Schauspiehler kann nun das Meiste dazu beytragen, dieselben natürlich zu machen. Er muß die Manieren, die Sprache und das ganze Wesen entweder einer unter drükenden Affekten liegenden, oder einer in Gedanken vertieften Person annehmen. Wenn er sich aber zur Schau hinstellt, um recht merken zu lassen, daß er des Zuschauers wegen redet, so verderbet er alles. Er muß in allen Stüken so handeln, als wenn er allein wäre.

Seneka.

Der Urheber, oder, wenn man will, die Urheber der zehen Trauerspiehle, dem einzigen Ueberrest von der lateinischen tragischen Schaubühne. Es ist hier nicht der Ort zu untersuchen, ob der Philosoph Seneka, oder ein andrer gleichen Namens, oder ob jeder von beyden, einige dieser Trauerspiehle verfertiget habe; wir betrachten hier die Werke und nicht den Verfasser.

Wenn diese zehen Trauerspiehle als Muster der römischen Tragödie anzusehen sind, so berechtigen sie uns zu urtheilen, daß die Römer in dieser Kunst weit mehr, als irgend in einer andern, hinter den Griechen zurüke geblieben sind. Denn kein Mensch von gesundem Geschmak wird sie, wie Scaliger, den griechischen Trauerspiehlen, die wir haben, vorziehen. Lipsius hat richtiger davon geurtheilt, wiewol er die Medea und die Thebais noch zu sehr erhoben hat.

Ueberhaupt herrscht in allem ein Ton, der sich besser zur Elegie, als zum Trauerspiehl schikt. Die Empfindungen sind darin nicht nur weit über die Natur getrieben, sondern werden auf alle Seiten gewendet, damit nur der Dichter Gelegenheit habe, den Reichthum des Ausdruks zu zeigen. Denn in den Reden der Personen merkt man gar zu offenbar, daß nicht die Personen selbst, sondern der Dichter redet, der bey kaltem Blute höchst wizig ist, und dessen Einbildungskraft keinem Gefühl Raum läßt; immer fürchtet, nicht genug gesagt zu haben. Seine Personen bleiben bey dem heftigsten Schmerz schwazhaft und wizig; sie wiegen alle Worte ab, machen Gemählde, die sie auf das Zierlichste ausbilden, gerade, als wenn sie auf die Schaubühne getreten wären, um ihre Beredsamkeit zu zeigen.

Die Charaktere sind fast alle übertrieben. Herkules ist nicht der tapferste aller Menschen, sondern ein absurder Prahler, der es mit allen Göttern aufnehmen will. Nicht nur bey seiner angehenden Raserey sagt er ungeheure Prahlereyen, (*) sondern da er wieder zu sich selbst gekommen, sagt er noch

(*) Hercules furens vs. 927 f. f.

— arma nisi dantur mihi
Aut omne Pindi Thracis exscindam nemus
Bacchique lucos et Cithæronis juga
Mecumque cremabo; tota cum domibus suis
Dominisque tecta, cum Deis templa omnibus
Thebana supra corpus excipiam meum
Atque urbe versa condar u. s. f.

Sein Atreus ist auf die ungeheureste Art gottlos; dem gar kein Verbrechen groß genug ist. Er bietet allen seinen Wiz auf, um etwas so gottloses zu thun, als noch kein Mensch gethan hat.

Nullum relinquam facinus; et nullum est satis.
— — — — —
— — — Fiat nefas
Quod Dii timetis. (*)

(*) Thyestes v. 256.

und nachdem er die ungeheureste That, auf die ungeheureste Art begangen hat, kommt er mit dieser unsinnigen Prahlerey wieder hervor:

Aequalis astris gradior et cunctos super
Altum superbo vertice attingens polum.
Nunc decora regni teneo, nunc solium patris.
Dimitto superos; summa votorum attigi.
Bene est; abunde est; jam sat est etiam mihi. (*)

(*) vs. 885. f. f.

Man sieht zugleich aus diesen lezten Versen, einen fast in allen Scenen gewöhnlichen Fehler, daß die Personen in diesen Trauerspiehlen in dem heftigsten Affekt einen spiehlenden Wiz haben. Dieser frostige Wiz ist in beständigen Wiederspruch mit den angeblichen Gesinnungen, und dieser so gar offenbar, daß man dächte, der einfältigste Zuschauer hätte dieses merken, und die handelnde Personen, oder vielmehr den Dichter auszischen sollen. Eine einzige Probe kann genug hievon seyn. In der Thebais sagt Oedipus zur Antigone die ihn führt, sie soll ihn verlassen

lassen, er wolle sich selbst ums Leben bringen; die Tochter will aber mit ihm sterben, und erbiethet sich ihm Mittel an die Hand zu geben, beyder Tod zu bewürken. Sie sagt sehr poetisch

Heic alta rupes arduo surgit jugo,
Spectatque longa spatia subjecti maris
Vis hanc petamus. Nudus heic pendet silex;
Heic scissa tellus faucibus raptis hiat.
Vis hanc petamus? Heic rapax torrens cadit
— — —
In hunc ruamus? (*)

(*) Thebais vs. 67. f. f.

Wär es sein Ernst sich das Leben zu nehmen, so konnte er also wählen. Aber seine Antwort zeiget deutlich, daß er gar keine Lust dazu hat. Er wundert sich eine so großmüthige Tochter zu haben; und nachdem ihm drey oder vier Mittel seiner Noth ein Ende zu machen angeboten worden, fodert er wieder aufs neu mit einem sehr unnüzen Wortgepränge, was er doch nicht angenommen hat

— si fida es comes
Ensem parenti trade.
— Flammas — et vastum aggerem
Compone. In altos ipse me immittam rogos.
— — — — Ubi sævum est mare
Duc, ubi sit altis prorutum saxis jugum
Ubi torta rapidus ducat Ismenus vada:
Duc ubi feræ sint, ubi fretum, ubi præceps locus.

So handelt und redet in diesen Trauerspiehlen, die Verzweiflung, und so wiedersprechen fast alle Reden den Gesinnungen, die den Personen angedichtet werden.

Bey dem allen sind hier und da große Schönheiten, die aber nicht selten unrecht angebracht sind. Meisterhaft gezeichnete Gemählde, die sich aber selten weder zu den Personen, noch zu den Umständen schiken. Im einzeln findet man starke auch so gar fürtrefliche Gedanken, und diese meisterhaft gesagt. Die Moral der Stoiker ist an verschiedenen Orten fürtreflich angebracht. Die Denksprüche fahren ofte wie Donnerstrahlen durch die Seele, wiewol auch dagegen oft kleine, halbwahre, auch wol kindische Sprüchelchen vorkommen. Hätte der Verfasser sich näher bey der Natur gehalten, hätte er allen überflüßigen Schmuk weggelassen, so wär er einer der ersten tragischen Dichter worden.

Den Dichtern, welche die Kunst bereits nach guten Grundsäzen studirt haben, kann man das Lesen dieser Trauerspiehle empfehlen, damit sie von den häufigen Fehlern gerührt, sie vermeiden lernen, und in dem wenigen Guten, das darin ist, die Stärke des Ausdruks nachzuahmen suchen.

Septime.

(Musik.)
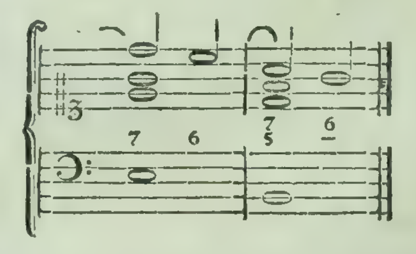
Ein Intervall von sechs diatonischen Stufen, oder der nächste Ton unter der Octave. Sie ist nach Beschaffenheit des Grundtons und der Tonart dreyerley, groß, klein und vermindert. Nämlich in der harten Tonart ist sie auf der Tonica und Unterdominante groß, auf den übrigen Stufen klein. In der weichen Tonart ist sie auf der Terz und der Sexte groß, auf den übrigen Stufen klein. Die verminderte Septime hat einen besondern Ursprung, wie hernach soll gezeiget werden. In der Umkehrung wird die große Septime zur kleinen, die kleine zur großen, und die verminderte Septime zur übermäßigen Secunde (*).

(*) S. Dissonanz.

Da die Septime gegen der Octave des Grundtons eine Untersecunde ausmacht, so ist sie ihrer Natur nach dissonirend (*), und muß in der Harmonie als Dissonanz behandelt werden. Sie hat aber vor allen andern Dissonanzen das voraus, daß sie nicht blos als ein Vorhalt zur Verzögerung der zu erwartenden Consonanz, sondern zu einem wesentlich dissonirenden Grundaccord gebraucht wird, um eine Veränderung des Tones anzukündigen.

(*) S. Consonanz; Dissonanz; Secunde.
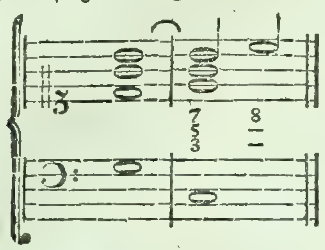
Wir wollen sie erstlich als einen Vorhalt betrachten. In dieser Absicht kann sie anstatt der Sexte vorkommen, und über denselben Baßton aufgelöset werden. Z. B.



Sie wird hier blos durch eine Bindung aufgehalten, um so gleich in die Sexte zu treten, die erwartet wird, und in die sie bey der zweyten Hälfte der Baßnote würklich übergeht.

Die

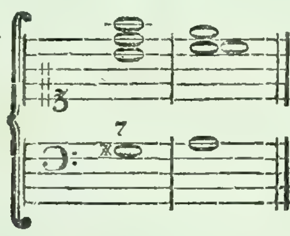
Die große Septime kann auch als ein Vorhalt der Octave vorkommen und bey ihrer Auflösung über sich gehen, in folgendem Fall:



Sie unterscheidet sich alsdenn von der wesentlichen Septime dadurch, daß ihr Grundton bey ihrer Auflösung liegen bleibt, anstatt daß bey der Auflösung der wesentlichen Septime ihr Grundton, wenigstens ihr Fundamentalton (*), nothwendig in einem andern Ton fortschreiten muß, bey welchem sie einen Grad unter sich tritt.

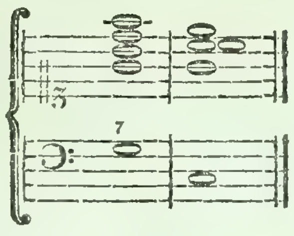
*) S. [...]unda= [...]ental= [...]baß.

Endlich kommt auch die verminderte Septime als ein Vorhalt vor. Eigentlich ist sie von dem wahren Grundton die zufällige None, die statt der Octave steht, oder von ihrem Baßton gerechnet, steht sie allezeit statt der Sexte, worin sie entweder gleich übergeht, oder ihre Auflösung bis auf die folgende Harmonie verzögert, wie in diesem Beyspiehl:



Diese Septime kann nie den wesentlichen Septimenaccord ausmachen, weil bey ihrer Auflösung der Baßton weder in den Dreyklang der Quinte fallen, noch überhaupt anders, als in den Dreyklang des nächsten halben Tones, dessen Subsemitonium er ist, fortschreiten kann. Da das Subsemitonium allezeit seine Unterterz zum Fundamentalton hat, so ist die verminderte Septime die None dieses Tones.

Nunmehr wollen wir die wesentliche Septime betrachten, die in ihrem Gebrauch von der zufälligen ganz verschieden ist. Diese nimmt neben den Dreyklang ihre eigene Stelle, nicht wie jene, die Stelle einer Consonanz ein. Sie wird dem Dreyklang zur Zerstörung des Consonirens noch beygefüget, und geht erst auf der folgenden Harmonie in eine Consonanz über, wie in diesem Beyspiehl zu sehen ist.



Hier entsteht also zuerst die Frage, in welcher Absicht man dem Dreyklang zu Zerstörung seines Wolklanges die Septime beyfüge. Diese Frage haben wir bereits im Artikel Dissonanz beantwortet (*). Wir merken hier nur noch überhaupt an, daß man das Consoniren eines Accords in gar keiner andern Absicht durch Hinzufügung einer Dissonanz zerstöhren könne, als damit das Gehör nun eine neue Harmonie, die ganz consonirend sey, erwarte. Tritt nun hierauf ein consonirender Accord ein, so verursachet diese Befriedigung des Gehöres einen Ruhepunkt, oder eine Cadenz in der Harmonie, die durch die blos vorgehaltene Septime, die sich auf derselben Harmonie auflöset, nicht bewürket werden kann.

(*) S. 265 u. 266.

Hieraus ist also offenbar, daß die dem Dreyklang beygefügte wesentliche Septime eine andere Absicht und eine andere Würkung habe, als die blos vorgehaltene. Deswegen wird sie auch in der Auflösung ganz anders behandelt. Bey der vorgehaltenen giebt sich die Auflösung von selbst, weil die Septime über denselben Baßton in die Consonanz übergeht, deren Vorhalt sie war. Die wesentliche Septime aber bringt eine neue consonirende Harmonie in Erwartung, auf welcher ihre Auflösung geschehen kann. Diese Fortschreitung der Harmonie wird nun mehr oder weniger befriedigend, nachdem man den Ruhepunct mehr oder weniger vollkommen haben will. Hierüber werden die untenstehenden Beyspiele die nöthigen Erläuterungen geben.

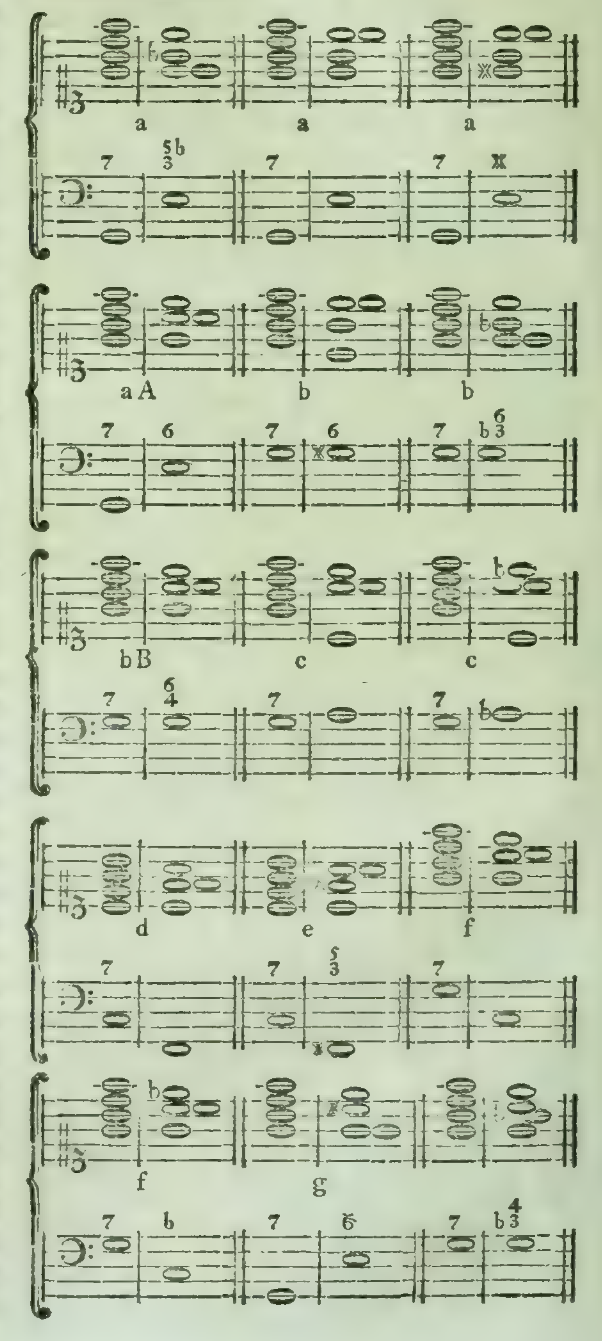
Man siehet leicht ein, daß die Septime, die kein Vorhalt ist, bey der Auflösung nur in die Octav, oder Sext, oder Quint, oder Terz des folgenden Baßtones übergehen könne. Wir wollen die Würkung aller dieser Fortschreitungen näher betrachten.
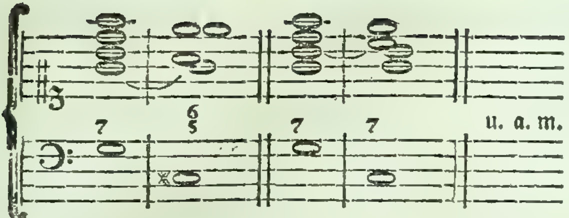
Die Fortschreitung der Septime in die Octave des folgenden Baßtones kann zwar bey verschiedentlichen Harmonien geschehen, wie unten bey a zu sehen

sehen ist; sie hat aber allezeit etwas hartes und unharmonisches: außerdem wird in allen diesen Fällen nur ein schwacher Ruhepunkt erwekt (*), bey welchen man nicht stehen bleiben kann, weil das Gehör von einer neuen Tonleiter eingenommen wird, und also noch eine Folge erwartet. Aus eben dieser Ursache sind die Fortschreitungen bey b, wo die Septime in die Sexte des folgenden Baßtones übergeht, wenig befriedigend, obgleich brauchbarer. Bey a A und b B liegen zwar beyde Accorde in derselben Tonleiter; da aber der lezte Accord kein vollkommener Dreyklang, sondern nur eine Verwechslung desselben ist, so befriediget uns diese Fortschreitung doch nicht so sehr, daß wir nicht noch etwas folgendes erwarten sollten. Die dritte Art der Fortschreitung, s. c. bey welcher die Septime in die Quinte des folgenden Baßtones übergeht, führt zwar zu einem Dreyklang, der ohne Verwechslung statt findet; aber er bringet ebenfalls das Gefühl einer neuen Tonart ins Gehör, folglich wird hiedurch auch keine gänzliche Ruhe bewürkt, sondern nur ein kleiner Ruhepunct, nach welchem wir eine fernere Fortsezung erwarten.

(*) S. Cadenz.

Nun bleibet nur noch die vierte Art der Fortschreitung übrig, bey welcher die Septime in die Terz des folgenden Grundtones übergeht, in dem der Baß um eine Quinte fällt, oder um eine Quarte steigt, wie aus den Beyspiehlen d, e und f zu sehen ist. Hier kommen nun zwey ganz verschiedene Würkungen heraus, nachdem die Septime groß oder klein ist. Im erstern Falle, nämlich bey d, ist klar, daß die Septime nicht in die Tonleiter des Grundtones der folgenden Harmonie liegt, es sey denn, daß dieser Ton die verminderte Quinte des vorhergehenden sey, wie bey e. Also führen diese beyden Fälle auch auf eine neue Tonleiter, und dienen, wie alle bisher angeführte Behandlungen der wesentlichen Septime in der Mitte eines Tonstüks zu unvollkommenen und vermiedenen Cadenzen, kurzen Ruhepunkten, oder blos zu Verbindungen einzeler Säze, wozu auch noch folgende Fortschreitungen bey g, wo statt einer neuen consonirenden Harmonie, eine andere dissonirende folgt, und die Erwartung noch höher getrieben wird, gut zu gebrauchen sind. Hingegen wird im zweyten Falle, nemlich, wenn die Septime klein ist, durch diese Behandlung, wie sie bey f vorgestellet wird, eine vollkommene Ruhe erhalten, weil der neue Dreyklang in eben der Tonleiter liegt, aus welcher der vorhergehende Septimenaccord genommen ist, und weil noch überdem die Terz des vorhergehenden Accords das Subsemitonium der neuen Tonica ist. Diese Fortschreitung sowol der Septime als der ganzen Harmonie führt also unmittelbar zum Schluß, und läßt nichts folgendes mehr erwarten.





Wir müssen nun noch anmerken, daß diese Septime in den verschiedenen Verwechslungen des Septimenaccords bald zur Quinte, bald zur Terz, bald zur Grundnote werde. Davon wird in dem folgenden Artikel gesprochen werden.

Auch ist bey der wesentlichen Septime noch anzumerken, daß, da sie neben dem Dreyklang einen für sich bestehenden Grundaccord formiret, ihre Vorbereitung nicht so strengen Gesezen unterworfen ist, als bey den zufälligen Dissonanzen. Sie kann, wenn nur ihr Grundton liegt, frey eintreten; sie kann auch mit ihm zugleich eintreten; nur klingt sie alsdenn härter, und noch härter, wenn sie mit der Octave des Grundtones als eine Secunde frey angeschlagen wird. Geschieht dies in einer Tonart, dessen Tonleiter mit der Tonleiter der vorhergehenden Tonart absticht, so wird sie unerträglich hart, und die Vorbereitung wird alsdenn nothwendig. Die Auflösung dieser Septime ist zwar allezeit nothwendig; sie kann aber doch, wo es darauf ankömmt, den Zuhörer zu frappiren, unter gewissen Einschränkungen übergangen werden. (*)

(*) S. ...en fol... ...nden Art.

Da die zufälligen Dissonanzen Vorhalte wichtiger Töne sind, die ein gutes Taktgewicht haben müssen, so kann die zufällige Septime nur auf eine gute Taktzeit vorkommen; die wesentliche hingegen kann sowol auf einer guten, als schlechten Taktzeit angebracht werden. (*)

(*) S. ...Zeiten.
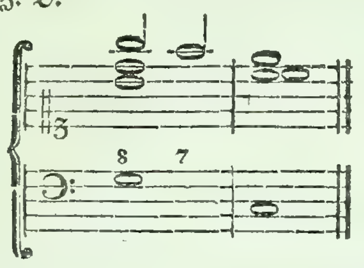
Septimenaccord.

(Musik.)

Unter diesem Namen begreifen wir nicht jeden Accord in dem die Septime vorkommt, sondern blos den, in welchem sie eine wesentliche Dissonanz ist.

Die Nothwendigkeit, bey der vollkommenen Cadenz dem Dreyklang der Dominante ein Intervall zuzufügen, das diesen Accord nach den Dreyklang des Haupttones lenket, und den Baß in die Tonica zu treten zwingt, hat die Septime eingeführet. (*) Daraus ist der vierstimmige Septimenaccord entstanden, der die kleine Septime bey sich führet, weil diese aus der Tonleiter des folgenden Tones genommen, und daher am geschiktesten ist, ihn anzukündigen. Z. B.
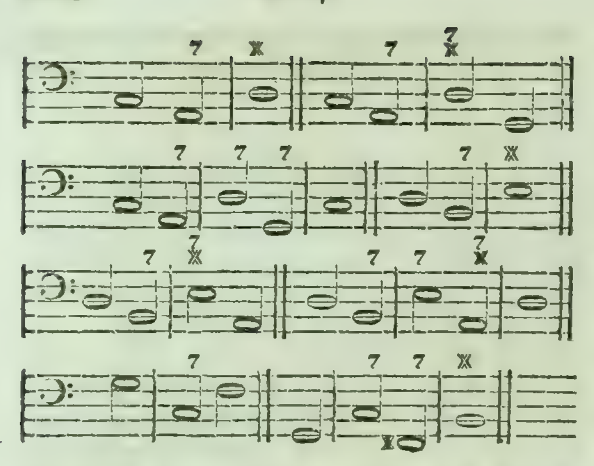
(*) S. ...issonanz. S. 265.



Die Septime bietet sich bey dieser Gelegenheit so natürlich dar, und führt so nothwendig zur folgenden Harmonie, daß man hieraus Gelegenheit genommen, bey jedem cadenzmäßigen Gang des Basses, nämlich, wenn er Quarten- oder Quintenweise steigt oder fällt, dem vorlezten Dreyklang, die Cadenz mag so unvollkommen seyn, als sie wolle, die Septime zuzufügen, weil sie, wenn sie auch nicht aus der Tonleiter des folgenden Tones genommen, doch allezeit eine folgende Harmonie nothwendig macht, indem sie die Ruhe zerstöret, die allemal weniger oder mehr bey Anhörung eines Dreyklanges gefühlet wird. Diesemnach ist der Septimenaccord von viererley Art; denn die kleine Septime kann sowohl dem harten und weichen, als verminderten, die große aber nur dem harten Dreyklang allein, zugefüget werden.

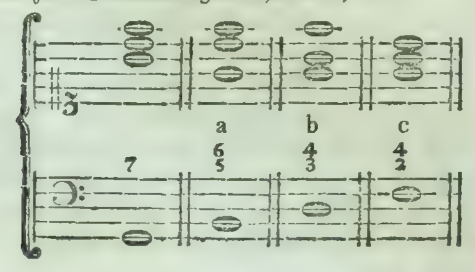
Von diesen Septimenaccorden ist der erste der vollkommenste, weil er außer der Septime noch einen zweyten Leitton in sich begreift, nemlich die große Terz, als das Subsemitonium des Haupttones, welche mit der Septime eine falsche Quinte, oder in der Umkehrung einen Triton ausmacht, der auf die vollkommenste Weise auf der folgenden Harmonie aufgelöset wird (*); die Septime geht nemlich unter sich in die Terz, und das Subsemitonium über sich in die Octave des Haupttones. Dieser Accord führt daher unmittelbar zum völligen Schlusse. Da die übrigen drey Arten des Septimenaccords diesen Vortheil eines zweyten Leittones nicht haben, so sind sie auch weniger vollkommen. Sie führen entweder zu dem Dreyklang oder Septimenaccord der Dominante, oder eines von der Tonica noch entlegneren Tones, wie in diesen Beyspiehlen zu sehen ist.

(*) S. Das oben gegebene Beyspiehl.



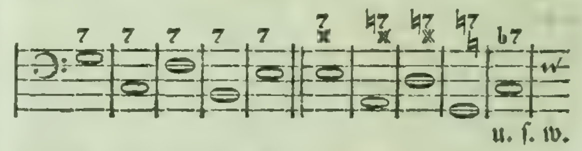
Sie können daher nur in der Mitte einer musikalischen Phrase vorkommen; der erste hingegen ist allezeit der vorlezte Accord einer vollkommenen Cadenz. In beyden Fällen ist die Septime gleich wesentlich, und giebt dem Accord, der ohne ihr ein bloßer Dreyklang seyn würde, die Eigenschaft, die Fortschreitung theils nothwendig zu machen, theils zu bestimmen. Da sie nun kein aus einem andern Accord entlehntes, sondern ein zu dem Grundton gehöriges dissonirendes Intervall ist, so ist der Septimenaccord ein wesentlich dissonirender Grundaccord, so wie der Dreyklang ein wesentlich consonirender Grundaccord ist. Daß alle übrige wesentlich consonirende und dissonirende Accorde aus den Verwechslungen dieser beyden Grundaccorde entstehen, und außer diesen kein Grundaccord mehr in der Harmonie existire, hat Hr. Kirnberger unlängst in einem Zusaz zu seiner Kunst des reinen Sazes, unter dem Titel: **die wahren Grundsäze zum Gebrauch der Harmonie**, unwiederleglich dargethan.

Der Septimenaccord leidet, da er vierstimmig ist, eine dreyfache Verwechslung. Wird die Terz zum Grundton genommen, so entsteht der Quintsextaccord, a; ist die Quinte im Baß, der Terzquartaccord b; und der Secundenaccord, wenn die Septime zum Grundton gemacht wird, c.
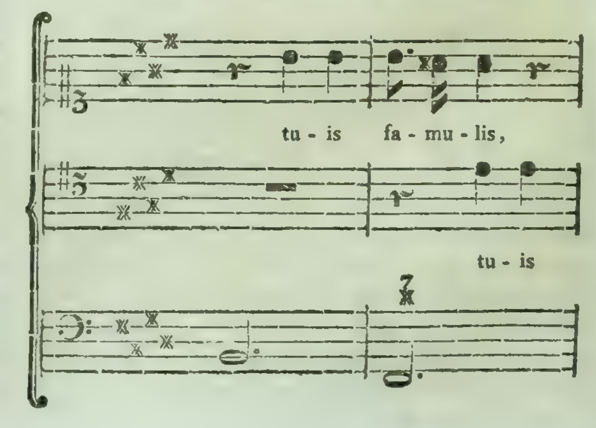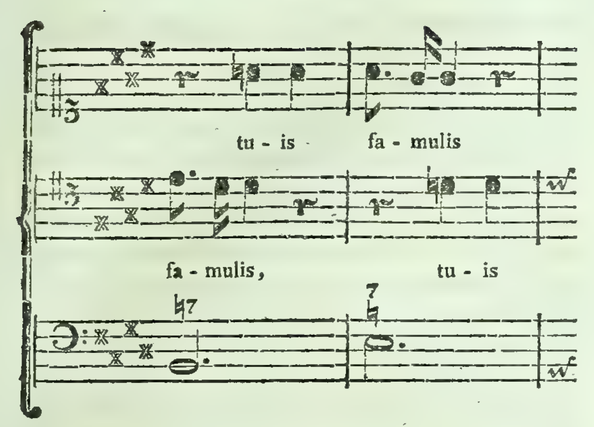


Alle diese Accorde sind gleich dissonirend, da sich in ihnen die Septime vom Grund- oder Fundamentalbaß befindet, die auf der folgenden Harmonie einen Grad unter sich treten muß. In dem Quintsextaccord wird die Septime zur dissonirenden Quinte, in dem Terzquartaccord zur dissonirenden Terz, und in dem Secundenaccord zum dissonirenden Grundton. Von dem Gebrauch dieser Accorde aber ist in ihren besondern Artikeln gesprochen worden.

Der Septimenaccord bringt unstreitig die größte Lebhaftigkeit in die Musik, weil er durch seine ruhezerstörende Kraft allezeit die Aufmerksamkeit auf eine folgende consonirende Harmonie rege macht. Fügt man der folgenden Harmonie wieder die Septime zu, so daß ein Septimenaccord auf den andern folgt, wie in diesen Beyspiehlen:
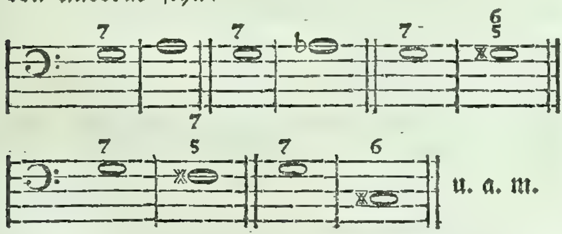


so kann man den Zuhörer dadurch in große Unruhe sezen, fürnemlich durch die Fortschreitung des zweyten Beyspiehls, wo die Täuschung um so viel größer ist, weil die bey jedem Accord sich befindende kleine Septime und große Terz die Nothwendigkeit eines folgenden Hauptones desto mehr fühlbar macht. Da diese Fortschreitung zugleich durch die sinkenden halben Töne in den Oberstimmen sehr traurig wird, so schikt sie sich fürnehmlich zum äußerst bittenden und sehnlichen Ausdruk. Wem ist das rührende Duett von Graun: Te ergo quæsumus aus seinem Te Deum laudamus unbekannt, wo diese Fortschreitung unterschiedliche mal angebracht ist? Z. B.





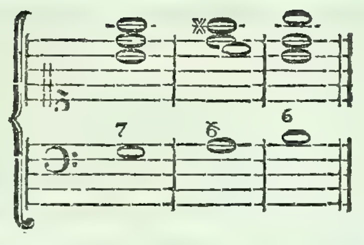
Die erste von den oben angeführten Folgen der Septimenaccorde ist nicht von solcher Kraft, sie verhindert aber, wie diese den Stillstand, und befördert die Modulation. Denn dadurch, daß der Zuhörer durch eine Reyhe Septimenaccorden in Unruhe und Ungewißheit gesezt worden, wird ihm der erste Dreyklang oder Dominantenaccord der ihm vorkömmt, willkommen, und er sezt sich ohne Zwang in der neuen Tonart fest. Dieses Vortheils hat man sich aber bis zum Mißbrauch bedient; daher gute Harmonisten dergleichen Art zu moduliren, fürnemlich wenn jeder Accord einen ganzen, oder wohl gar zwey Takte einnihmt, und deren mehr als höchstens vier auf einander folgen, nicht mehr gut heißen, und sie ihren Schülern unter dem Namen der Quintentranspositionen gänzlich verbieten.

Auf dem Septimenaccord folgt zwar am natürlichsten der Dreyklang der Unterquinte des Baßtones. Dennoch sind folgende Gänge in der Mitte eines Stüks nicht allein recht, sondern können auch von Ausdruk seyn:

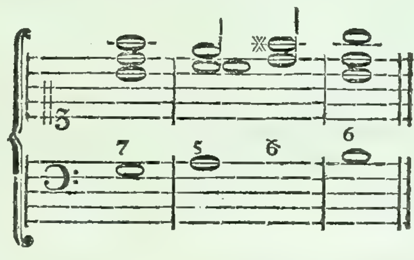


Bey den zween erstern Fortschreitungen ist die Cadenz vermieden (*), bey den übrigen aber übergangen worden. In Recitativen kommen dergleichen Fortschreitungen fürnemlich häufig vor. Noch frappanter wird der Uebergang des folgenden Dreyklanges in diesem Beyspiehl:

(*) S. Cadenz.

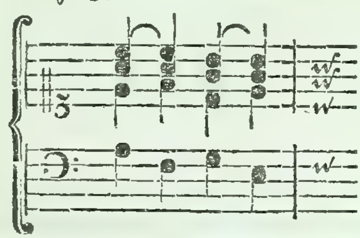


wo die Septime, statt einen Grad unter sich zu treten, einen halben Ton steigt. Diese Freyheit nehmen sich große Harmonisten bisweilen, um etwas heftiges auszudrüken. Eigentlich ist das angeführte Beyspiehl so zu verstehen:
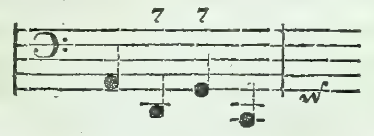


Man sieht leicht, daß der zweyte Accord der vermiedenen Cadenz übergangen, und an dessen Stelle der darauf folgende angeschlagen worden.

Bey dem Septimenaccord sind nicht immer alle Intervalle, aus denen er besteht, nothwendig. Die Quinte ist am entbehrlichsten. Im strengen Styl darf die Terz nicht fehlen; in galanten Sachen wird auch diese weggelassen. Oft bleibt auch der Grundton weg, wie z. B.



Hier fehlt bey dem zweyten und vierten Accorde der Grundton des Septimenaccordes; denn daß sie keine Dreyklänge seyn, erhellet aus der natürlicheren Fortschreitung des Fundamentalbasses;



Obgleich nach dem, was in dem vorhergehenden Artikel von dem Unterschied der wesentlichen und zu-

fälligen Septime gesagt worden, kein Zweifel mehr übrig bleibt, wie der Septimenaccord von dem Accord der zufälligen Septime zu unterscheiden sey; so ist doch in dem einzigen Fall, wenn die Auflösung der zufälligen Septime erst auf der folgenden Harmonie geschieht, und der Accord dadurch das Ansehen erhält, als ob er wesentlich wäre, noch folgendes hauptsächlich zu merken.

Der zufällige Septimenaccord kann nur entstehen, wenn bey dem Quintsextaccord die Septime ein Vorhalt der Sexte wird. Geschieht dies bey dem Sextaccord, so wird der Accord uneigentlich der Septimenaccord genennet, weil er keine Quinte neben sich leidet; er kann daher niemals mit dem Septimenaccord verwechselt werden. Bey diesem tritt der Baßton bey der Auflösung der Septime am natürlichsten in den Grundton des Dreyklanges seiner Unterquinte; nach dem zufälligen Septimenaccord aber in den nächsten halben Ton über sich. Z. B.

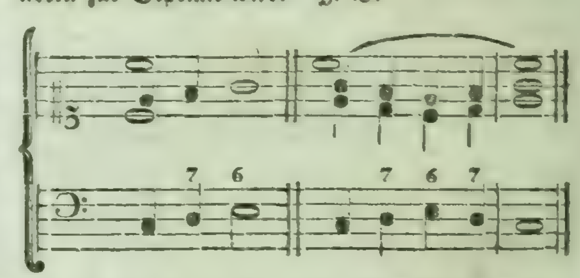
In dem ersten Beyspiehl ist der Septimenaccord der wesentliche Grundaccord; in dem zweyten aber der vorgehaltene Quintsextaccord, der aus der ersten Verwechslung des Septimenaccordes entsteht, und der daher nicht anders als ein Quintsextaccord behandelt werden kann. (*) Diese Bewandniß hat es allezeit mit dem verminderten Septimenaccord (**); er kann daher niemals ein wesentlicher Grundaccord seyn, wie Rameau irrig lehret, sondern hat allezeit die Unterterz des Baßtones mit dem Septimenaccord zum Grunde.

(*) S. Quintsextaccord.
(**) S. Den vorhergehenden Art.

Ob nun gleich der zufällige Septimenaccord in der Behandlung und in Rüksicht seines Fundamentalbasses nicht von dem Quintsextaccord unterschieden ist, so ist er doch von unweit größerm Nachdruk, fürnemlich wenn die Septime in der Oberstimme angebracht ist: denn alsdenn ist der Accord aus lauter übereinanderstehenden Terzen zusammengesezt, und dadurch faßlicher, als wenn statt der Septime die zu dem Grundton gehörige Sexte angeschlagen würde, weil sie mit der neben ihr liegenden Quinte eine Secunde ausmacht. Durch die gewaltsame Uebersteigung der Octave des Fundamentaltones aber, von welchem die zufällige Septime die None ist, erhält dieser Accord seine große Kraft, wenn er frey angeschlagen wird. Er ist in steigenden Affekten der schiklichste Accord, die äußerste Höhe derselben auszudrüken; er schikt sich in Singstüken zu der lezten nachdrüklichsten Wiederholung starker Worte; wenn Graun nach einer Generalpause mit ihm Forte wieder anfängt, so sezt er unsre ganze Seele in Erschütterung: kein Accord nimmt so sehr den höchsten und stärksten Accent aller Leidenschaften an, als der zufällige Septimenaccord; daher gute Meister sich seiner nur sparsam und bey den nachdrüklichsten Stellen bedienen. Kömmt er im Piano vor, so erhebt er sich auf eine unterscheidende Art von seinem vorhergehenden und folgendem Accord, und macht in dem Piano eine angenehme Schattirung. Der verminderte Septimenaccord wird noch durch die Molltonart charakterisirt, und ist daher zum äußerst traurigen Ausdruk geschikt. Dieser Accord hat noch das ihm eigene Schikliche zu enharmonischen Ausweichungen. (*)

(*) Enharmonisch

Noch ein anderer uneigentlich benennter Septimenaccord ist der durchgehende; er kömmt vor, wenn der Baß und eine oder mehrere Stimmen sich bey einem liegenden Ton in Consonanzen durchgehend fortbewegen, der von den durchgehenden Baßnoten zur Septime wird. Z. B.
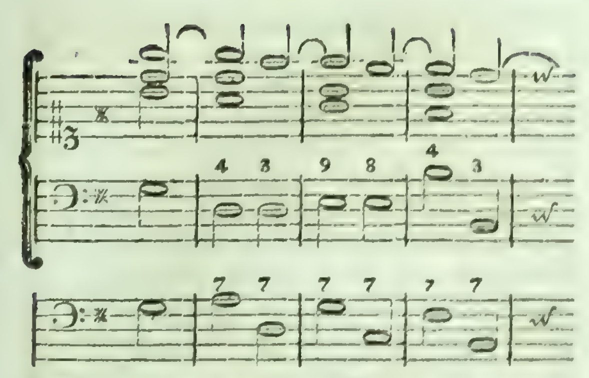


Die Septime wird hier nicht als Dissonanz behandelt, weil der ganze Accord gegen dem Fundamentalbaß blos durchgehend ist. Daher ist dieser und alle durchgehende Accorde in der Harmonie das, was die durchgehenden Töne in der Melodie sind. (*)

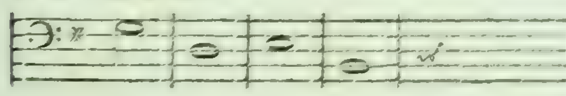
(*) Durchgang

Rameau giebt jedem Accord, der eine Septime in sich enthält, den Septimenaccord zum Grunde. Dadurch entstehen Ungereimtheiten, die auch ein Schüler dafür erkennen muß. Man sehe z. B. folgendes Exempel mit dem Rameauschen Grundbaß. (*)

(*) V. Generatio harmonique E XX



Die Quarte bey der zweyten Note macht gegen die Quinte eine Secunde, oder umgekehrte Septime; aber Niemand, als Rameau und die, die ihm blindlings folgen, wird sich einfallen lassen, hier den Septimenaccord von A zum Grunde zu legen, da von diesem Grundton sich in der Harmonie eine verdoppelte Quarte befindet, wovon weder die eine noch die andere aufgelöset wird. Mit der None des folgendes Taktes hat es dieselbe Bewandniß; die Quinte die wesentlich zu dem Grundaccord gehöret, kann zu dem Accord gar nicht angeschlagen werden. Wer fühlt nicht, daß sowol die Quarte als None hier blos zufällige Vorhalte vor der Terz und Octave seyen, worin sie alsbald aufgelöset werden, und daß die Grundharmonien des Exempels folgende simple Dreyklänge seyen?



Serenade.

(Poesie; Musik.)

Ein Lied von einer besondern Art, das bestimmt ist einer Person zu Ehren unter ihrem Fenster abgesungen zu werden. Sie ist also von verliebtem oder wenigstens galantem Inhalt. Die Griechen haben sie vermuthlich eingeführt, und die Ausleger des Horaz merken an, daß in der Ode an die Lydia (*), die Worte:

*) L. I. O. 25.

Audis minus et minus jam,
Me tuo longas pereunte noctes,
Lydia, dormis?

auf eine solche Serenade sich beziehen, und daß die zwey lezten Verse, vermuthlich aus einer damals bekannten Serenade genommen sind. Die Griechen nannten sie sehr artig παρακλαυσίθυρον, welches so viel bedeutet, als ein klägliches Lied vor der Thüre gesungen.

In Spanien und Italien ist diese Galanterie gebräuchlicher, als bey uns. Die Mode der Serenaden macht einer Nation eben keine Unehre; wenigstens scheinet sie ein Beweis einer einfachen, natürlichen und unschuldigen Lebensart. In den Sitten, nach welchen ein Jüngling Scheuhe tragen muß seine Liebe, oder auch blos unschuldige Galanterie gegen ein Mädchen, die noch nicht die Seinige ist, durch eine Serenade an den Tag zu legen, ist schon etwas verdächtiges, oder würklich unrichtiges.

Man giebt auch bisweilen den Namen der Serenaden der Musik, wenn sie auch blos Instrumental wäre, die man etwa gewissen Personen zu Ehren, oder als einen Glükwunsch, bey angehender Nacht, vor ihren Häusern aufführet, und die man insgemein im deutschen Ständchen nennet.

Eine solche Musik ist um so viel angenehmer, da die Stille der Nacht ihren Eindruk natürlicher Weise vermehret.

Der Tonsezer, der eine gute Serenade machen will, sie sey über einen Text, oder blos für Instrumente, hat sich, vorzüglich eines einfachen, sehr fliessenden Gesanges zu befleißigen; mehr consonirend, als dissonirend zu sezen, und vornehmlich solche Instrumente zur Begleitung zu wählen, die in freyer Luft die beste Würkung thun.

Serenata.

(Musik.)

So nennet man in Italien eine besondere Art der Musik, wovon mir folgende Beschreibung von einem Freund mitgetheilet worden.

Die Serenata ist eine [illegible]

torium. Wenn, wie bisweilen doch geschieht, auf dem Theater eigentliche Action, theatralische Kleider, und veränderte Decorationen vorkommen: so ist ihre Benennung schon uneigentlich, und artet in die Operette aus. Ordentlicher Weise, besonders in Italien, sizen die Sänger in einem halben Zirkel auf Stühlen auf dem Theater, und der eine, oder die mehrern welche zu singen haben, stehen auf, so lange als sie singen.

In den Werken des Metastasio findet man von allen Arten derselben, eigentlichen so wohl als uneigentlichen, gute Beyspiehle.

Sexte.

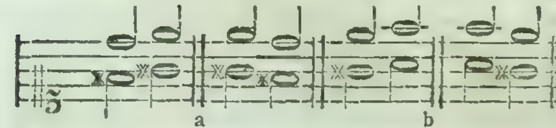
(Musik.)

Ist der sechste Ton der Tonleiter, oder ein Intervall von fünf diatonischen Stufen. Sie ist nach Beschaffenheit des Grundtones und der Tonart klein, groß und übermäßig. In der harten Tonart ist sie auf der Ober- und Untermediante der Tonica, und in der weichen auf der Tonica und Dominante klein, auf den übrigen Stufen groß. Die übermäßige kommt nicht in der Tonleiter vor, sondern entsteht, wenn die große Sexte noch durch ein Versezungszeichen um einen halben Ton erhöhet wird; diese wird in der Umkehrung zur verminderten Terz (*), und kann daher nicht wol für eine Consonanz gehalten werden: die kleine und große hingegen, wovon die erste aus der Umkehrung der großen, und die zweyte der kleinen Terz entsteht, sind ihrem Ursprunge nach Consonanzen, und gegen ihren Grundton allezeit consonirend (*). Außer der Terz ist kein Intervall von so vielfältigem Gebrauch in der Harmonie, als die Sexte: sie kömmt bey jeder Verwechslung des Dreyklanges und des Septimenaccordes vor. Der zweystimmige Contrapunkt beruht fast blos auf Terzen- und Sextenabwechslungen. (*) Doch sind zwey kleine Sexten stufenweise nach einander im reinen Saz nicht wol erlaubt, weil sie insgemein einen unharmonischen Queerstand verursachen, wie bey a; besser sind die, wo beyde Stimmen nur um einen halben Ton fortschreiten, wie bey b:

(*) S. Terz.
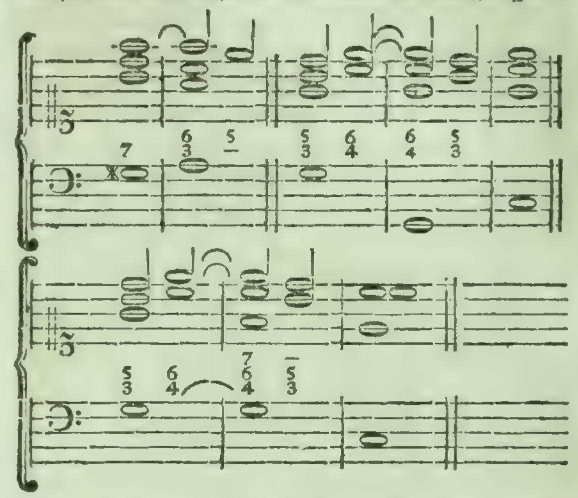
(*) S. Consonanz.

(*) S. Zweystimmig.



In der Melodie ist der Sextensprung von einiger Schwierigkeit, und im strengen Styl gänzlich verboten.

Wenn die Sexte ein Vorhalt der Quinte wird, so dissonirt sie, aber nicht gegen den Grundton, sondern gegen die Quinte, die an ihrer statt erwartet wird, und mit der sie eine Secunde ausmacht. Z. B.

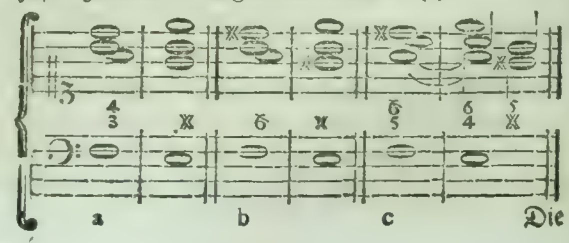


Bey dem ersten Quartsextaccord des zweyten Beyspiehls ist sowol die Sexte als Quarte consonirend, weil sie beyde zu dem Dreyklang von C, der zum Grunde liegt, gehören. Bey dem darauf folgenden Quartsextaccord aber liegt der Dreyklang von G zum Grunde, wie dieses aus dem lezten Beyspiehl erhellet, wo die Septime dem Dreyklang zugefüget wird: sowol Quart als Sexte sind hier dissonirende Vorhälte, jene vor der Terz, und diese vor der Quinte, worin auch ihre Auflösung geschieht. (*)

(*) S. Quartsextaccord.

Die übermäßige Sexte ist in ihrem Gebrauch weit eingeschränkter, als die große und kleine. Sie kömmt vor, wenn man in der weichen Tonart einen halben Schluß mit dem Terzquartenaccord in der Dominante der Tonica machen will, wie bey a. und die große Sexte, um den folgenden Accord desto nothwendiger, und die Octave, worin die Sexte tritt, desto piquanter zu machen, noch um einen halben Ton erhöhet wird, wie bey b. Oft wird statt der Quarte auch die Quinte zu diesem Accord genommen, wie bey c; alsdenn ist die Quinte die zufällige None vom Fundamentalton. (*)

(*) S. None. Septimenaccord.
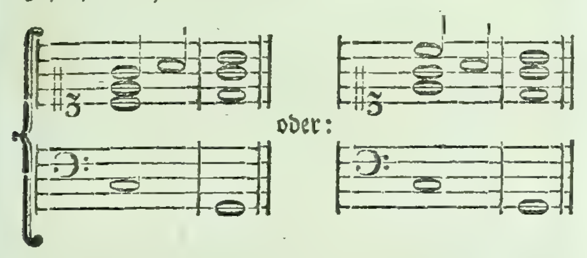


Die

Die übermäßige Sexte ist von so großem Wolklange, daß zu vermuthen ist, daß man allezeit das Verhältniß 7 : 12, welches aus dem umgekehrten Verhältniß 6 : 7 (*) entsteht, zu vernehmen glaube. Warum aber das Gehör bey der übermäßigen Sexte nachgiebt, bey ihrer Umkehrung, nemlich der verminderten Terz, aber nicht, rührt vermuthlich daher, weil die Sexte in einer gewissen Entfernung von ihrem Grundton liegt, und gegen ihn nicht so genau verglichen werden kann, als bey der verminderten Terz, die ihrem Grundton so nahe liegt, und in unserm heutigen System insgemein nur eine reine Secunde, folglich gar nicht zu gebrauchen ist. Daher ist die übermäßige Sexte im contrapunctischen Styl, wo die Stimmen sich umkehren lassen müssen, gänzlich verboten; in der freyeren Schreibart aber ist sie von großer Schönheit, und oft von Ausdruk, wenn sie mäßig gebraucht wird. Sie tritt, wie alle übermäßigen Intervalle einen Grad über sich. (*)

(*) S. Consonanz. Terz.

(*) S. Übermäßig.

Bey halben Cadenzen läßt man bisweilen in einer Stimme des vorlezten Accordes die große Sexte durchgehen, wie hier:



Die Franzosen haben diese durchgehende Sexte zu einer dissonirenden Hauptnote gemacht, und daraus einen Grundaccord formiret, den sie l'Accord de Sixte-ajoutée benennen. Daß dieser Grundaccord aber sehr überflüßig und eine bloße Chimäre sey, hat Hr. Kirnberger in seinem Zusaz zu der Kunst des reinen Sazes außer allen Zweifel gesezt.

Sextenaccord.

(Musik.)

Er entsteht aus der ersten Verwechslung des Dreyklanges, nämlich wenn die Terz desselben zum Grundton genommen wird; die Quinte wird alsdenn zur Terz, und die Octave zur Sexte: Von diesen wird nach Beschaffenheit der Umstände bald die Terz, bald die Sexte, bald die Octave in der vierten Stimme verdoppelt. Man sehe die dem Artikel Dreyklang angehängte Tabelle, wo diese Verdoppelungen bey dem Sextenaccord unter den Buchstaben h, i, k, ausgesezt sind. Diese Verwechslung, oder Umkehrung des Dreyklanges hat allemal eine Verminderung, oder Schwächung des vollkommenen Consonirens zum Grund, wird also vornehmlich da gebraucht, wo man die Octav, oder die Quinte in der Hauptstimme mitten im Zusammenhang nöthig hat. Da benihmt man diesen vollkommenen Consonanzen, durch Verwechslung des Baßtones ihre befriedigende Kraft, hebt den Ruhepunkt, den sie verursachen würden, auf, und bringt folglich mehr Zusammenhang in die Melodie.

Im vierstimmigen Saz kommt es hauptsächlich darauf an, welches Intervall bey diesem Accord am schiklichsten verdoppelt werde, damit nicht verbotene oder unmelodische Fortschreitungen entstehen. Um hierin nicht zu fehlen, darf man nur darauf merken, daß kein Leitton (*) verdoppelt werden müsse; folglich kann weder bey dem Sextenaccord, der aus dem Dreyklang der Dominante entsteht, noch überhaupt bey dem Sextenaccord, wo der Baßton einen halben Ton über sich in den Dreyklang steigt, die Octave verdoppelt werden, weil der Baßton als ein Leitton, nämlich als das Semitonium von dem folgenden Ton anzusehen ist. So kann auch keine Sexte oder Terz, die ein Leitton eines folgenden Tones ist, oder durch ein zufälliges Versezungszeichen dazu gemacht worden, verdoppelt werden. In allen benannten Fällen würden entweder Octaven, oder sonst eine unsangbare Fortschreitung entstehen. Es sind aber so wohl in der Dur- als in der aufsteigenden Molltonleiter nur zwey Stufen, auf denen der Sextenaccord einen natürlichen Leitton in sich begreift, nämlich wenn er auf der Septime oder auf der Secunde der Tonica vorkommt. Im ersten Falle liegt der Leitton im Basse, im andern ist die Sexte dieser Leitton. Von diesem lezten Sextenaccord wird aber hernach noch besonders gesprochen werden. Alle übrigen Sextenaccorde auf den andern Stufen der Tonleiter sind ohne Leittöne, und vertragen daher jede Verdoppelung, wovon doch diejenige die beste ist, die in der Fortschreitung gegen die übrigen Stimmen nichts fehlerhaftes enthält, und am natürlichsten den Gesang befördert. Doch verdoppelt man bey keinem Sextenaccord ohne Noth die Octave in der Oberstimme, weil diese Verdoppelung in den äußersten Stimmen auch bey der vollesten Harmonie leer klingt.

(*) S. Leitton.

Es kommt noch ein Accord vor, den unerfahrne für diesen Sextenaccord halten könnten, der aber ganz von ihm verschieden ist: Nämlich, wenn bey dem Terzquartaccord die Quarte weggelassen wird, welches fürnemlich geschieht, wenn die Quarte nicht vorhergelegen hat, so bleibt ein Sextenaccord, den die Franzosen l'accord de petite - Sixte nennen, übrig. (*) Weil dieser nicht aus dem Dreyklang, sondern aus dem Septimenaccord entstehet, wenn nemlich die Quinte desselben zum Baßton genommen wird, so muß man ihn von dem eigentlichen Sextenaccord wol unterscheiden. Er kömmt nur auf der zweyten Stufe der Tonica vor, und besteht allezeit aus der kleinen Terz und großen Sexte, die gegen einander den Triton, oder die falsche Quinte ausmachen, der aufgelöset werden muß. Daher sind sowohl Terz als Sexte bey diesem Accord Intervalle, die nicht verdoppelt werden sollten; die Terz, weil sie die Septime vom Fundamentalton, und die Sexte, weil sie das Subsemitonium modi ist: Demohngeachtet wird die Terz oft verdoppelt, ja statt natürlicher Weise unter sich zu gehen, tritt sie bey mittelmäßigen Harmonisten, auch wenn sie nicht verdoppelt ist, fast allezeit über sich, wie bey a. In folgendem Beyspiehl ist daher die Behandlung dieses Accordes bey d und e der bey a, b und c vorzuziehen.

(*) Man sehe die hernach stehende Beyspiehle in Noten.

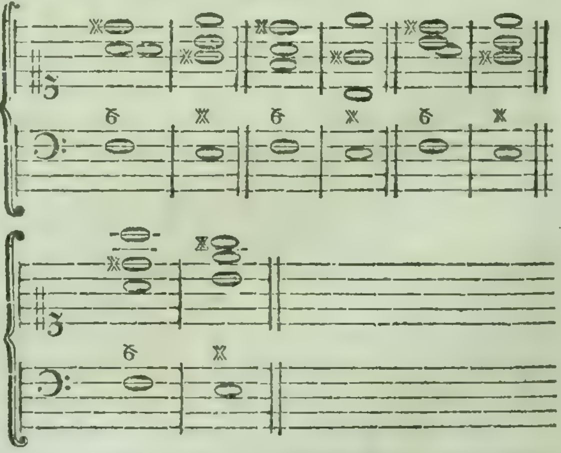
Weil der eigentliche Sextenaccord, der die erste Verwechslung des verminderten Dreyklanges ist, gerade so, wie der beschriebene aussieht, und dieselben Intervalle zu haben scheinet; so ist nöthig, daß man auch diese beyde wol unterscheide, welches leicht ist, wenn man nur auf die Fortschreitung der Harmonie Acht hat. Dieser gehört in den Durton der Untersecunde seines Baßtones, und führt zu dem Dreyklang der Tonica oder dessen ersten Verwechslung; jener hingegen gehört in den Mollton der Unterquarte des Baßtones und führt zu dem Dreyklang der Dominante. Z. B.



Bey dem ersten findet die Verdoppelung der Sexte gar nicht statt; bey dem zweyten kann so wol Terz als Sexte und Octave verdoppelt werden.

Zu dem uneigentlichen Sextenaccord kann auch der übermäßige gerechnet werden, weil er ebenfalls aus der dritten Verwechslung des Septimenaccords entsteht, und derselben Behandlung fähig ist. Er kömmt nur auf der sechsten Stufe der Molltonart nämlich auf der kleinen Sexte vor, und führt, indem die übermäßige Sexte einen halben Ton über sich, und der Baßton einen halben Ton unter sich geht, zu dem Accord der Dominante. (*) Die Sexte als ein vorzüglicher Leitton in diesem Accord kann daher nicht verdoppelt werden; sondern nur die Terz, oder die Octave; doch muß die verdoppelte Octave nicht über, sondern unter der Sexte liegen, wegen des harten Verhältnisses der verminderten Terz. Man schlägt aber oft, statt der Verdoppelung, die Quarte, weil sie im Grunde zu diesem Accord gehört, dazu an. Daher sind alle folgende Behandlungen dieses Accords in ihrer Art gut.

(*) S. Den vorhergehenden Art.



Bey der ersten und lezten Behandlung dieses Beyspiehls ist eben das zu erinnern, was wir von der Ver=

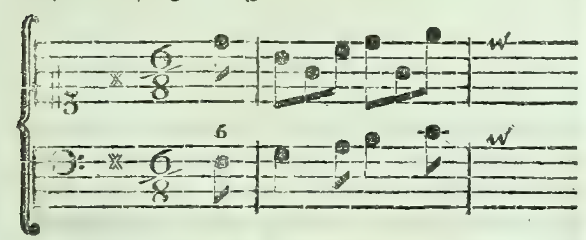
Verdoppelung der Terz bey dem uneigentlichen Sextenaccord gesagt haben. Die Gewohnheit hat diese Verdoppelung nicht allein erträglich, sondern fast angenehm gemacht. Und in der That, da man bey diesen Accorden den Fundamentalton vermißt, so wird auch das dunkle Gefühl der Septime, die hier zur consonirenden Terz wird, durch den angenehmen Wolklang derselben, ganz ausgelöscht, und wir vertragen ihre Verdoppelung gerne, wenn nur eine davon unter sich geht.

Der uneigentliche und der übermäßige Sextenaccord schiken sich vorzüglich zu Fragcadenzen (*); von der Absicht des eigentlichen, haben wir oben gesprochen. Wir haben aber hier noch eine wichtige Anmerkung darüber zu machen. Nemlich, so vielfältig sein Gebrauch in allen Arten der Musik ist, so behutsam muß man doch mit ihm bey Duetten, die von einem Baß begleitet werden, und überhaupt bey zwey hervorstechenden gleichen Begleitungsinstrumenten, als Flöten, Hoboen u. d. gl. verfahren. Denn wenn die Sexte in der ersten, die Terz aber in der zweyten Stimme liegt, so machen beyde Stimmen gegen einander eine Quarte, die, in zwey hervorstechenden Stimmen oder Instrumenten, zumal wenn sie frey angegeben wird, von der unangenehmsten Würkung ist, geschweige wenn deren mehrere auf einander folgen. (*)

(*) S. Recitativ.

(*) S. Duett.

Man kann mit dem Sextenaccord, der aus dem Dreyklang der Dominante entsteht, ein Stük im Auftakt anfangen. Z. B.



aber kein Stük kann mit dem Sextenaccord beschliessen, weil man nach ihm allezeit noch etwas folgendes erwartet.

Singen.

Das Singen, von dessen Ursprung wir bereits anderswo gesprochen haben (*), hat ohne Zweifel die Erfindung und allmählige Vervollkommnung so wol der Dichtkunst, als der Musik veranlasset. Anfänglich hatten diese beyden Künste keinen andern Zwek, als das Singen, wozu der Mensch in gewissen Umständen durch seine Empfindung eingeladen wird, zu vervollkommnen; beyde arbeiteten eine Zeitlang blos darauf dem kunstlosen nur aus der Fülle der Empfindung entstandenen Gesang, eine gute Form zu geben, jene durch schikliche Worte, diese durch zusammenhangende, den Ausdruk der Empfindung schildernde Töne. Ob nun gleich in der Folge beyde Künste sich allmählig viel weiter ausgedähnt haben, so ist doch noch izt das Singen der Hauptgegenstand der Musik und einer der wichtigsten Gegenstände der Dichtkunst. (*) Es scheinet zwar, daß viele die sogenannte Vocalmusik nur, als einen Nebenzweyg dieser Kunst ansehen, und man arbeitet an viel Orten zehenmal mehr für die Instrumentalmusik, als für das Singen. Dieses beweißt aber nichts anders, als daß hier, wie in andern Dingen, das Vorurtheil die Menschen verleitet die Bahn der Natur zu verlassen und Nebensachen zur Hauptsache zu machen.

(*) S. Gesang.

(*) S. Lied.

Das Singen ist unstreitig das wichtigste und wesentlichste Werk der Musik, gegen welches alles übrige, was sie hervorbringt, eine Nebensach ist. Gewiß ist die Gabe zu singen ein wolthätiges Geschenk der Natur das vorzüglich verdiente durch Genie bearbeitet und zur Vollkommenheit gebracht zu werden. Es dienet die vergnügtesten Empfindungen zu unterhalten und zu verstärken, Müh und Arbeit zu erleichtern und überhaupt jede Empfindung des Herzens auf die kräftigste und nachdrüklichste Weise zu äußern. Auch blos der leichtere Gesang, der zum gesellschaftlichen Vergnügen ertönet, hat sehr schäzbare Würkung; weil dadurch jedes gesellschaftliche Gefühl auf die angenehmste Weise unterhalten wird. Worte, die für sich nur einen schwachen Eindruk machen würden, können, wenn sie gesungen werden, zur Sprache des Herzens werden, und eine ganze Versammlung in Rührung sezen. Da auch mehrere zugleich die nämlichen Worte singen können, so wird dadurch jeder in seinen Empfindungen durch die andern bestärkt, woraus denn eine Fülle des Vergnügens entsteht, das durch kein anderes Mittel in demselben Grad zu erreichen wäre. Singen ist endlich die leichteste und würksamste Arzeney gegen alle Bitterkeiten des Lebens. Eine betrübte Person kann durch eine sanfte Singstimme völlig wieder aufgerichtet werden.

Daß das Singen eine weit größere Kraft habe, uns zu rühren, als jede andere Veranstaltung der schönen Künste, ist unstreitig. Die ganze Kunst der Musik ist eine Nachahmung der Singkunst, denn diese hat zuerst Anleitung gegeben, Instrumente zu erfinden, auf denen man die Töne der Stimme nachzuahmen suchte. Hat man es nun auf den Instrumenten so weit gebracht, daß man durch diese bloßen Töne so viel Leidenschaftliches ausdrüken kann, wie vielmehr muß nicht durch das Singen ausgedrükt werden können, da es noch die Worte zu Hülfe nimmt, und den Gegenstand nennt, der die leidenschaftlichen Töne verursachet? Ob nun gleich jeder Mensch singen kann, so singt doch einer vor dem andern besser, nachdem die Stimme des einen vor dem andern an Annehmlichkeit und Leichtigkeit einen Vorzug hat, und nachdem sie mehr geübt ist, und der Sänger einen bessern Vortrag hat. Daher ist aus dem Singen eine weitläuftige Kunst geworden, die die Regeln eines guten Vortrages an die Hand giebt. Denn da das Hülfsmittel der Sprache die Gegenstände der Empfindung schildern kann, welches die Instrumente allein nicht thun können, so ist das Singen mit der Musik nicht allein verbunden worden, sondern hat dadurch die Veranlassung zu Erfindung von Kunstformen, wo das Singen die Hauptsache ist, gegeben, welche zum Unterschied der Instrumentalmusik die Vocalmusik genennet wird. Daher ein Sänger sowol als ein Instrumentist dieselben Zeichen der Musik lernen, und sich in denselben Regeln eines guten Vortrags üben muß; doch muß dieses nicht so weit gehen, daß er sich nach den Instrumenten bilde, sondern diese müssen sich vielmehr nach seiner Stimme bilden. Das vornehmste, wonach ein Sänger streben muß, ist ein guter Geschmak; diesen muß er sich gleich anfangs durch Anhörung guter Singstüken eigen zu machen suchen. Hat er erst einen guten Geschmak, denn kann er zu seiner Uebung sich allerhand Schwierigkeiten aus Instrumentalstüken geläufig machen, damit er eine Fertigkeit erhalte, alles ohne Zwang vorzutragen; aber auch nur zu diesem einzigen Endzwek; denn aus diesen Schwierigkeiten sein Hauptgeschäft machen, und damit nur Bewunderung erregen wollen, heißt die Stimme zu einem sehr unvollkommenen Instrument erniedrigen, und den Hauptvorzug, den sie vor allen Instrumenten hat, auf das Herz zu würken, gänzlich aus den Augen sezen. Jede Schwierigkeit, sie sey noch so groß, kann auf diesem oder jenem Instrument nachgemacht und besser nachgemacht werden; aber mit Ausdruk gesungene Worte kann kein Instrument nachspielen. Hier bleiben für den Sänger Schwierigkeiten von einer andern Art übrig, wozu die bloße Fertigkeit der Stimme allein noch lange nicht genug ist; Schwierigkeiten, die so vielfältig sind, als es der Ausdruk ist. Jeder Ausdruk erfodert seinen eigenen Ton der Stimme, und überhaupt seinen besondern Vortrag. So verlangen zornige Worte einen trozigen Ton, und einen abgestoßenen, ohne alle Manieren nachdrüklichen Vortrag; zärtliche Worte hingegen einen sanften, einschmeichelnden Ton, und nach dem Grade der Zärtlichkeit, einen ziehenden und manierlichen Vortrag. Ein klagender unsicherer Ton, der zwischen dem Reinen und Unreinen schwebt, dringt bey rührenden Worten in die Seele, und ist den Sängern, die bloße Fertigkeit der Kehle besizen, selten oder gar nicht gegeben. So kann ein ausdruksvoller Ton der Stimme einem Gesang, der in dem Munde eines andern Sängers von wenigem Ausdruk seyn würde, das höchste Leben geben, obgleich beyde denselben Gesang vortragen würden. Der Sänger befleißige sich auf leicht zu fassende und der Stimme angemessene Manieren; denn der gute Geschmak verlangt Zierrathen; er suche vornehmlich die verschiedenen Arten der Triller rund und deutlich zu machen, und sie mit Geschmak und Ueberlegung in der Melodie anzubringen; kleine Auszierungen der Melodie gehören auch hieher, in so fern sie von der Art sind, daß der Tonsezer sie nicht hingeschrieben und sie der Willkühr des Sängers überlassen hat; doch hüte er sich, überall mit Manieren zu prangen, und darüber den Ausdruk des Ganzen zu vergessen; denn dadurch wird sein Vortrag jedem Zuhörer von Geschmak unausstehlich. Er mache es, wie der gute Baumeister, der die Menge und die Art der Zierrathen nach dem Charakter des Ganzen anbringt, nämlich so, daß das Ganze dadurch nicht verstellt, sondern dadurch nur reizender wird. Eine Ariette von leichtem und fröhlichen Inhalt verträgt viele Manieren, ein pathetisches Singstük hingegen fast gar keine, u. s. f. Der manierliche Vortrag der Sänger hat in der Musik den ersten Grund zum verdorbenen Geschmak gelegt, so wie in der Gelehrsamkeit die manierliche Schreib-

art. Veränderungen der Melodie, nämlich wo ganze Säze anders gesungen werden, als sie vorgeschrieben sind, können nur alsdenn gut seyn, wenn der Sänger dadurch das Fehlerhafte des Ausdruks in der Melodie ersezt, und es folglich besser versteht, als der Tonsezer. Da dieser Fall selten ist, zu geschweigen, daß der Sänger bey solchen Auszierungen die Harmonie in seiner Gewalt haben, und selbst ein Tonsezer seyn muß, so kann es nicht fehlen, daß solche Variationen ofte von dem übelsten Erfolg sind, und etwas ganz anders sagen, als der Tonsezer gewollt hat. Diese Sucht zu variiren ist den Operncomponisten zu statten gekommen, und hat die Passagen eingeführt, wo über bekannte Transpositionsharmonien eine nichtsbedeutende Folge von Tönen gelegt ist, die der Sänger nach Lust variiren und dadurch eine noch weniger bedeutende Geschiklichkeit zeigen kann, da es in der That eine leichte Sache ist, über eine bekannte Folge von Harmonien gleichgültige blos das Ohr ergözende Variationen in Menge zu machen. Dieser bunte und schekigte Geschmak hat heut zu Tage in Italien, wo die Singkunst zu Hause gehöret, so überhand genommen, daß zu befürchten ist, die Singkunst sowol, als auch die Instrumentalmusik, die jener Schritt vor Schritt folget, werden auch bey uns bald in eine völlige Tändeley ausarten, wenn man nicht aufhören wird, die Castraten für die ersten Richter des wahren und guten Geschmaks zu erkennen, und ihren Modenkram für ächte Schönheiten der Kunst zu halten.

Man muß sich wundern, daß in den Büchern, die zur Singkunst Anleitung geben, wenig oder gar nichts sich auf den Ausdruk beziehendes gelehret wird, da dieses doch hauptsächlich dasjenige ist, wodurch die Stimme sich vor allen Instrumenten am meisten auszeichnen kann. Man lernt den Sänger blos die Noten, Manieren und Passagen ꝛc. Tosi hat hin und wieder in seiner Anleitung zur Singkunst nüzliche Anmerkungen über den Vortrag, wenn er Ausdruk haben soll, gemacht, und jeder Sänger sollte sie auswendig wissen. Daß der Sänger nicht mitten in einem Wort Athem holen, und daß er die Worte deutlich aussprechen müsse, versteht sich zwar von selbst, dennoch wird häufig hiewieder gefehlet. Dieses ist nirgends so unangenehm, als in Recitativen, wo, wenn man die Worte nicht versteht, man aus der ganzen Musik nichts machen kann. Da das Recitativ blos für die Singstimme gemacht ist, und auf keinem Instrument gespielet werden kann, so ist der Vortrag desselben eine Hauptsache für den Sänger. Er muß die Gemüthsbewegung und den eignen Ton eines jeden Affekts genau kennen, und singend sprechen; jede Abänderung der Leidenschaft bis auf die feinsten Schattirungen in den Worten bemerken, und seinen Vortrag danach einrichten; er muß die nachdrüklichsten Worte und die nachdrüklichste Sylbe solcher Worte genau kennen, und darauf den Nachdruk legen, aber über andere, die von keiner großen Bedeutung sind, wegeilen; jedes Comma, und die übrigen Abtheilungen der Rede muß er durch schikliche Senkung der Stimme weniger oder mehr fühlbar machen. Dieses gehört zur Deutlichkeit des Vortrags, aber es muß immer in einer Sprache geschehen, die der leidenschaftlichen Person, die er vorstellt, angemessen ist. Stärke und Schwäche, geschwindere und langsamere Bewegung, Takt und Pausen, alles hängt hier blos von dem Sänger ab, der, wenn er sich nicht völlig in die Leidenschaft versezt, die die Worte ausdrüken, statt einer rührenden Sprache, der kein Mensch wiederstehen kann, eine Misgeburt zur Welt bringt, und seinen Zuhörern Ekel und Langeweile macht. Jede Arie kann auch von einem mittelmäßigen Sänger gut vorgetragen werden; aber das Recitativ ist nur das Werk eines vollkommenen Sängers, der jede Leidenschaft kennt, und jeden Ton derselben in seiner Gewalt hat.

Es ist nicht zu leugnen, daß eine schöne Stimme viel wieder gut macht, was am Vortrag fehlet. Dem kunstgelehrten Sänger gilt diese Entschuldigung nichts; aber dem Liebhaber und fürnehmlich dem Frauenzimmer, denen die Natur vorzüglich vor den Männern eine schöne und dauernde Stimme gegeben hat, sollte diese Wahrheit eine Anreizung seyn, sich im Singen zu üben, und ihrem Geschlechte dadurch eine der größten Zierden zu geben. Die einsamen und stillen Verrichtungen, die das Frauenzimmer hat, sind ihnen zum Singen so bequem, daß man glauben sollte, der Schöpfer hätte ihnen darum eine so schöne Stimme gegeben, weil sie die Bequemlichkeit haben, sie zu üben und zu nuzen. Wie angenehm kann sich ein Frauenzimmer einer ganzen Gesellschaft durch ein einziges Lied machen, das sie mit Anstand und einer mäßigen Geschiklichkeit singt? Wie leicht vergißt man beym schönen Gesang, daß die Sängerin nicht schön ist, und wie leicht kann sie dadurch sich eine ganze Gesellschaft unter-

unterwürfig machen? Ein Lied von der Tugend, von den Glükseligkeiten des häuslichen Lebens, von der Freude, die aus reinen Quellen entspringt, u. d. gl. aus dem Munde eines tugendhaften Frauenzimmers würde auf manchen Menschen mehr würken, als die gutgemeintesten Warnungen, Vermahnungen und Lehren.

Das Singen hat auch noch den Nuzen, daß man Worte, die man singt, weit eher behält, als die man blos ließt; denn durch dem Singen dringen die Worte desto tiefer ins Herz: daher die Alten alle ihre Lehren und Tugendsprüche in Verse brachten, und sie sangen. Ueberhaupt war bey den Alten das Singen in großem Ansehen; ihre größten Festtäge wurden mit Singen zugebracht.

Singend.
(Musik.)

Es ist für den Tonsezer eine Hauptregel, sowol in der Vocal- als Instrumentalmusik cantabel, das ist, singend zu sezen. Diese Regel schließt sowol die einzeln Fortschreitungen jeder Stimme, als überhaupt die Melodie eines ganzen Stüks ein, die, je cantabler sie ist, je mehr dem leidenschaftlichen Gesang der Menschenstimme nahe kommt. Will der Tonsezer hierin glüklich seyn, so muß er vor allen Dingen selbst singen können: Hasse und Graun haben darum so singend sezen können, weil sie selbst große Sänger waren. Hat die Natur ihm eine reine Stimme versagt, so muß er wenigstens, alles was ihm vorkömmt, in Gedanken singen können, daneben keine Gelegenheit aus der Acht lassen, gute Sänger zu hören, und auf ihren Vortrag zu merken; er muß die Ausarbeitungen solcher Meister, die das Singende in ihrer Gewalt haben, vorzüglich durchstudiren, und sich in bloßen Melodien ohne alle Begleitung üben, bis er anfängt, singend zu denken, und zu schreiben. Ohne dieses wird er harmonisch richtig, aber niemals singend zu sezen, im Stande seyn. Das Singende ist die Grundlage, wodurch die Melodie zu einer Sprache, und allen Menschen faßlich wird. Fehlt einem Tonstük diese Eigenschaft, so werden wir es bald müde, weil ihm das Wesentlichste fehlt, wodurch es unsere Aufmerksamkeit fesseln sollte.

Man pflegt über Stüke, die etwas Arienmäßiges und eine mäßige Bewegung haben, noch cantabile zu sezen, um anzudeuten, daß man sie besonders singend vortragen soll. Ein solcher Vortrag geschieht in einer mäßigen Stärke; die Noten werden mehr geschliffen, als abgestoßen, und man enthält sich aller solcher Manieren und Arten des Vortrags, die der Singestimme nicht angemessen sind.

Singstimme.
(Musik)

So benennt man in der Vocalmusik diejenige, oder diejenigen Stimmen (*), die gesungen werden. Durch die Singstimme wird die Instrumental- von der Vocalmusik unterschieden.

Die menschliche Stimme hat vor allen Instrumenten in Ansehung ihres wahrhaftig leidenschaftlichen Tones, der so mannichfaltig ist, als es mannichfaltige Leidenschaften giebt; und fürnemlich wegen der Bequemlichkeit mit dem Gesang zugleich Worte zu verbinden, die den Gegenstand der Leidenschaft schildern, einen so großen Vorzug, daß die Singstimme in allen Tonstüken, wo sie vorkömmt, mit Recht die Hauptstimme ist, der die Instrumente nur zur Begleitung dienen. Wer daher eine vollkommen gute Singstimme sezen kann, kann das Vornehmste in der Musik. So leicht dieses aber zu seyn scheinet, wenn man eine Graunische Singstimme ansieht, so viel Schulen müssen doch vorher durchgegangen werden, ehe man die Kunst so in seiner Gewalt hat, daß man den Zwang der Worte nicht mehr fühlet, und sie in einem fließenden leichten Gesang auszudrüken im Stand ist, der dieselbe rhythmische Abtheilung, und denselben Ton und Charakter habe, die in den Worten liegen. Wer nicht selbst singen kann, und von Natur einen fließenden schönen Gesang und feines Gefühl hat, ob er gleich Concerte, Fugen und Contrapunkte zu machen im Stande seyn würde, der ist zur Singcomposition untüchtig. Seine Singstimme wird eher das Ansehen eines Solfeggio zur Uebung, als eines leidenschaftlichen Gesanges haben, und seine Melodie entweder steif oder gemein seyn. Zur Singstimme taugt nur fließender, ausdruksvoller, mit den Worten übereinstimmender Gesang; dies aber ist nicht Jedermanns Sache. Wer darin glüklich seyn will, muß außer den Künsten des Sazes das Singen selbst wie Graun und Hasse völlig in seiner Gewalt haben. Außer dem aber wird eine gute Kenntnis der Sprach, der Prosodie und der metrischen Einrichtung des Textes erfodert. Denn es ist ungemein anstößig, wenn auch

(*) S. Stimme.

auch nur hier und da in einzeln Stellen die metrische und rhythmische Beschaffenheit des Gesanges der, die im Texte liegt, wiederspricht. Im folgenden Artikel wird dieses ausführlicher gezeiget.

Singstük.

Diesen Namen giebt man allen Tonstüken, worin eine oder mehrere Singstimmen vorkommen, sie mögen von Instrumenten begleitet seyn, oder nicht. Die Singstimme ist in diesen Stüken die Hauptstimm, auf welche der Tonsezer sein ganzes Augenmerk richten muß. Aber nicht jedem ist es gegeben, in Singstüken glüklich zu seyn; am wenigsten denen, die selbst nicht singen können, noch das Singende in ihrer Gewalt haben. Denn hier kömmt es nicht blos auf harmonische Kenntnisse und auf den reinen Saz allein an, nicht blos auf Erfindung und richtige Anordnung mancher Säze, damit sie ein wolklingendes Ganzes ausmachen, nicht auf künstlich angebrachte Contrapuncte, sondern auf einen mit Kunst und Geschmak gesezten fließenden Gesang: Alles wodurch ein Instrumentalcomponist sich hervorthun kann, ist einem Singcomponisten, der uns rühren soll, noch nicht hinlänglich. Er muß überdem ein vorzüglich empfindsames Herz haben, das allen leidenschaftlichen Eindrüken offen steht; er muß ein Beobachter der menschlichen Leidenschaften seyn, in so fern jede sich durch ihren eignen Ton und durch die Gemüthsbewegungen, die sie hervorbringt, äußert; er muß im Stande seyn, diesen Ton und jede Gemüthsbewegung in den Worten, über welche er sezen soll, genau zu entdeken, und so deutlich in dem Gesang auszudrüken, daß seine Melodie zu einer leidenschaftlichen Sprache werde, in welcher kein Saz, keine Fortschreitung, kein Ton befindlich, der nicht, wie von der Leidenschaft erzeugt, da stehe, die überdem ein regelmäßiges Ganze sey, dem die Worte nicht den geringsten Zwang anthun; er muß auch noch ein vollkommener Deklamator seyn, und Hauptworte von Nebenworten, Hauptsäze von Nebensäzen mit ihren Unterarten schon in der Aussprache zu unterscheiden wissen. So viel wird von einem Instrumentalcomponisten, der auch ergözen kann, wenn er in seinen Stüken blos einer schwermerischen Phantasie folgt, nicht gefodert. Es ist ungleich schweerer für das Herz, als blos für die Einbildung zu arbeiten. Diese fängt bey der geringsten Veranlassung, bey ein paar auf einanderfolgenden Accorden, Feuer; jenes will gerührt seyn. Dem Singcomponisten werden zwey Hülfsmittel an die Hand gegeben, die ihm, sich des Herzens seiner Zuhörer zu bemächtigen, mächtiglich unterstüzen. Diese sind: die Worte, und die menschliche Stimme. Jedes für sich vermag oft schon viel über das menschliche Herz; thut nun noch der Tonsezer das Seinige, so wird ihm Niemand ungerührt zuhören: kein Herz wird den Eindrüken wiederstehen können, die der Zusammenfluß der Worte, des Gesanges, der menschlichen Stimme und der harmonischen Begleitung macht.

Wie es scheinet, werden zu einem vollkommenen Singstük, es sey welcher Art es wolle, folgende Stüke erfodert.

1) Es muß ohne Rüksicht auf den Ausdruk einen Charakter in der Schreibart haben, der den Worten angemessen ist. Ernsthaft im Kirchenstyl, glänzend im Kammerstyl, und affektvoll im Theaterstyl.

2) Die Singstimme oder Singstimmen müssen den Hauptgesang führen, in denen sich die vorzustellende Leidenschaft vorzüglich schildert. Wird dieser Gesang von Instrumenten begleitet, so muß er niemals durch diese verdunkelt werden, sondern sie müssen ihm nur zur Unterstüzung dienen. (*)

(*) S. Ripienstimmen.

3) Unter den begleitenden Instrumenten sowol als in der Art der Begleitung, muß nach dem Ton der vorzustellenden Leidenschaft eine geschikte Auswahl getroffen werden.

4) Taktart, Bewegung und Rhythmus müssen mit der Gemüthsbewegung, die die Leidenschaft erzeugt, übereinstimmen. Es versteht sich, daß die Worte auch danach eingerichtet seyn müssen.

5) Die Melodie über den Worten muß sich in Ansehung der höhern und tiefern Töne, der steigenden oder sinkenden Fortschreitung, der Einschnitte und Abschnitte, genau nach diesen richten, und einfach seyn, damit die Worte nicht zerrissen werden.

6) Die gewöhnliche Ausdähnung der menschlichen Stimme muß in den Singstimmen nicht überschritten werden, es sey denn, daß man für Stimmen schreibe; die über die gewöhnliche Ausdähnung hinausgehen.

7) Daneben muß ein Singstük nach Beschaffenheit des Ausdruks voll von sanfter oder frappanter Modulationen, Abwechslungen des Einförmigen mit dem Mannichfaltigen, immer unterhaltend, fin-

gend, aber nicht gemein, mit Kunst gewürzt, harmonisch richtig, und ohngeachtet des Zwanges der Worte, ein vollkommenes und regelmäßiges Ganze seyn.

Was zum Ausdruk der Singstüke gehöre, davon ist schon an einem andern Ort gesprochen worden. (*)

(*) S. Ausdruk S. 111. u. Melodie.

Man theilet die Singstüke in solche ein, worin nur blos eine Singstimme den Hauptgesang führet; dergleichen sind **Lieder**, die oft auch ohne alle Instrumentalbegleitung sind, die **Arien** und **Recitative**; und in solche, wo mehrere Stimmen zusammen singen, die wiederum in solche abgetheilt werden können, wo die Stimmen gegen einander concertiren, als **Duette**, **Terzette** u. d. gl. und in solche wo die erste Singestimme den Hauptgesang hat, und von den übrigen begleitet wird, dergleichen sind **Choräle**, einige **Motetten** und **Chöre**. Von der Einrichtung dieser besondern Arten der Singstüke aber ist in ihren Artikeln gesprochen worden.

Sinnbild.

(Zeichnende Künste.)

Ist ein sichtbares Bild, das außer der unmittelbaren Vorstellung, die es erweket, noch eine andere allgemeine Bedeutung hat. Nämlich in den zeichnenden Künsten vertritt das Sinnbild die Stelle der Allegorie, des Gleichnisses, des Beyspiehls, der Vergleichung oder der Metapher in der Rede; und drükt etwas allgemeines durch das Besondere aus. Viel Sinnbilder sind allegorisch; aber sie sind es nicht nothwendig, und deswegen muß das Sinnbild überhaupt nicht mit dem allegorischen Bilde verwechselt werden.

Man kann demnach jedes Gemähld, oder überhaupt jedes Werk der zeichnenden Künste, in so fern es dienet etwas allgemeines anzudeuten, ein Sinnbild nennen. Das Bild der Pallas, das ursprünglich eine vermeinte Gottheit vorstellte, ist nun ein Sinnbild der Weißheit. Die Abbildung eines **Marcus Curtius**, der sich in einen entstandenen Schlund der Erde stürzt, konnte ehedem die Vorstellung einer besonderen, wahrhaften, oder vorgegebenen Geschichte seyn; izt wär sie das Sinnbild eines für die Errettung seiner Mitbürger sich selbst aufopfernden Patrioten. Da wäre sie ein Beyspiehl.

Also dienen überhaupt die Sinnbilder dazu, daß sie die zeichnenden Künste in gewissen Fällen zu einer Sprache machen, die allgemeine Begriffe ausdrükt, ob sie gleich ihrer Natur nach nur Begriffe von einzeln, oder individuellen Dingen erweken können. Aus dem was wir im Artikel Allegorie gesagt haben, erhellet hinlänglich, wie die eigentliche Allegorie von dem Sinnbild unterschieden ist, und warum jede Allegorie ein Sinnbild, aber nicht jedes Sinnbild eine Allegorie ist. Achilles, als das Bild eines kühnen und hitzigen Helden, Pylades, als das Bild eines getreuen Freundes u. d. gl. sind keine Allegorien, aber Sinnbilder.

Sie werden also überall gebraucht, wo die zeichnenden Künste allgemeine Vorstellungen erweken sollen. Die Alten haben sie auf ihren Münzen, geschnittenen Steinen, auf ihren Gefäßen und Geräthschaften, an Gebäuden vielfältig angebracht. Es ist allerdings eine löbliche Bemühung, die zeichnenden und bildenden Künste dazu anzuwenden, daß Dinge, die wir zu unsrer Nothdurft täglich brauchen, wie das Geld, die mancherley Geräthschaften, und unsre Wohnungen, etwas an sich tragen, das nüzliche allgemeine Begriffe täglich in uns erneuere. Hätten die Griechen Taschenuhren gehabt, wie wir, so würden sie dieselben unfehlbar nicht blos wie jezt geschieht, mit unbedeutenden Zierrathen, sondern mit allerhand Sinnbildern verschönert haben. (*) Hieraus erkennet man also die Natur und den Gebrauch der Sinnbilder.

(*) S. Künste 620 u. 6.

Es ist also in den zeichnenden Künsten eine wichtige Frage, wie man Sinnbilder erfinde, und wie eine besondere Sache, zum Sinnbild könne gemacht werden. Dieses ist eigentlich das, was die sogenannte Iconologie lehren sollte. Die Erfindung der Allegorie in zeichnenden Künsten, wovon wir an seinem Orte gesprochen haben, ist nur ein Theil davon. Das was wir in verschiedenen andern Artikeln über das Bild, das Gleichnis, das Beyspiehl, und die Vergleichung überhaupt angemerkt haben, müßte für die Iconologie besonders auf die zeichnenden Künste angewendet werden. (*)

(*) S. Aehnlichkeit; Bild; Beyspiel; Gleichniß; Vergleichung.

Es kommt hier auf zwey Hauptsachen an, nämlich auf die genaue, aber dabey sinnreiche, oder reizende Aehnlichkeit zwischen dem Bild und dem Gegenbild, und auf das Mittel das Allgemeine in dem besondern merkbar zu machen. Es ist nicht genug, daß man einsehe, der zwischen der Wollust und der Tugend stehende Herkules, könne, als ein vollkommen ähnliches Bild eines edlen und tugendhaften Jünglings, der einen rühmlichen Entschluß wegen der Wahl seiner Lebensart faßt, gebraucht werden.

werden. Man muß auch gewiß seyn, daß der, welcher das Sinnbild sieht, es verstehe.

Ueber die Aehnlichkeit haben wir bereits hinlänglich gesprochen (*); die allgemeine Bedeutung verständlich zu machen, ist eine Sache von großer Schwierigkeit. Wo man sich der Schrift bedienen kann, wie auf Münzen, Kupferstichen und bey andern Werken, da fallen die meisten Schwierigkeiten weg; weil oft ein einziges Wort hinlänglich ist, die Deutung anzuzeigen. (*) Wo dieses sich nicht schiket, da hat die Sache große Schwierigkeit. Die Allegorie, wenn sie glüklich genug erfunden ist, leitet natürlicher Weise auf die Bedeutung. Doch muß der Ort, wo sie angebracht wird, oder andre Nebenumstände dazu behülflich seyn. Ein Gemählde, darauf nichts, als eine Rose vorgestellt wird, kann Niemand auf die Gedanken bringen, daß es eine allgemeine Deutung haben soll. Aber ein Kind, das neben einem Rosenstrauch stünd und weinte, dabey eine Mutter, die dem Kind etwas ernstliches sagte, würde die Vorstellung sogleich zum Sinnbild machen. Die Deutung desselben Bildes aber kann verschieden seyn. Es kann dienen, die Lehre zu sagen; man soll nicht ohne Vorsicht nach jedem scheinbaren Guten greifen; es kann aber auch den Sinn des französischen Sprichworts: nulle rose sans épine, ausdrüken. Für jenen Fall schikte sich das weinende Kind, mit der warnenden Mutter, um die Bedeutung zu bestimmen; für diesen aber, müßte man schon einen Jüngling, und einen lehrenden Philosophen dazu mahlen; weil das Kind die wichtigere Lehre noch nicht fassen kann.

(*) Art. Aehnlichkeit.

(*) S. Aufschrift.

Ich muß mich, da die allgemeinen Grundsäze, zu verständlicher Deutung der Bilder, noch fehlen, mit Beyspiehlen behelfen, um nur überhaupt begreiflich zu machen, wie die Sache zu erhalten sey. Hieher gehören auch ein paar Anmerkungen, die wir über das moralische Gemählde, das im Grund auch ein Sinnbild ist, gemacht haben. (*) Will man das Beyspiehl zum Sinnbild erheben, so muß man suchen das Individuelle der Vorstellung, so viel möglich von dem Gemählde zu entfernen; damit man sogleich merken möge, das Bild stelle keinen besondern Fall vor. Wenn z. B. die Personen gar nicht, oder doch noch gar keiner bekannten, weder alten noch neuen Art gekleidet sind, so giebt dieses schon eine Vermuthung, das Bild habe eine allgemeine Bedeutung. Und dergleichen Mittel giebt es noch mehr; wenn nur ein Mann von Genie das Bild behandelt. So kann bisweilen ein Zusaz irgend einer allegorischen Person, die unter würkliche handelnde Personen gesezt wird, sogleich anzeigen, daß der Mahler nicht eine Historie, sondern eine Moral hat mahlen wollen.

(*) S. Moral; Moralisches Gemählde.

Aber wir können uns hierüber nicht weiter ausdähnen, und wollen nur noch über den Werth der Sinnbilder anmerken, daß es dabey gar nicht darauf ankomme, daß sie hohe, oder wenig bekannte Begriffe und Lehren ausdrüken. Die Wichtigkeit muß hier nicht durch die Seltenheit, oder das Neue und Hohe, sondern durch die Brauchbarkeit bestimmt werden. Es giebt sehr gemeine, sehr leichtfaßliche Wahrheiten und Lehren, wie z. B. die meisten sind, die durch ganz bekannte Sprüchwörter ausgedrukt werden; die eine weit größere Wichtigkeit und Brauchbarkeit haben, als manche nur durch großen Scharfsinn, oder tiefe Wissenschaft zu entdekende, und auch schweer zu fassende Wahrheit. Wir erwarten von den Künsten eben nicht Aufklärung des Verstandes, sondern würksame Erinnerungen an ganz bekannte, aber sehr nüzliche Wahrheiten; nicht neue Begriffe, aber tägliche und lebhafte Erinnerung der wichtigsten uns schon genug bekannten Begriffe. Es war darum ein sehr guter Einfall den unser geschikte Historienmahler Rohde hatte, gemeine Sprüchwörter sinnbildlich zu zeichnen, wovon sein Bruder der Kupferstecher verschiedene herausgegeben hat.

Sinngedicht; Epigramma.

(Dichtkunst.)

Ein kleines Gedicht, darin der Dichter merkwürdige Personen, oder Sachen nicht umständlich, sondern gleichsam im Vorbeygang und mit wenig Worten in einem besonderen und seltenen Licht zeiget. Die eigentliche Art dieses Gedichtes hat unser Lessing zuerst aus Betrachtung seines Ursprunges mit gehöriger Genauigkeit bestimmt. (†) Es scheinet nämlich aus den Aufschriften auf Denkmäler entstanden, wenigstens dadurch veranlasset worden zu seyn. Wie nun

(†) In seinen Anmerkungen über das Epigramm, im ersten Theile seiner vermischten Schriften, der 1771 in Berlin herausgekommen ist.

nun Denkmäler zum Andenken merkwürdiger Personen, oder Sachen gesezt werden, über deren besondere und seltene Beschaffenheit insgemein eine kurze Aufschrift die nöthige Auskunft giebt; so ist das Sinngedicht ein ähnliches poetisches Monument, das wir mit einem einzigen Blik übersehen. Das bekannte Distichon:

> ' Infelix Dido! nulli bene nupta marito:
> Hoc pereunte fugis; hoc fugiente peris.

bringt uns die berühmte Dido, als ein ausserordentliches Beyspiehl einer durch Heyrath unglüklichen Person vor Augen, und zeiget in ein paar Worten, worin das Seltene ihres Schiksals bestanden habe. Der erste Vers ist gleichsam die Statue, oder das Denkmal, das uns die Person in merkwürdiger Stellung vor das Gesichte bringt, und der zweyte Vers ist wie die Aufschrift derselben, die uns die Sach in zwey Worten erkläret. Dieses ist der eigentliche Charakter des Sinngedichtes.

Es hat diesem zufolge, wenn es vollkommen seyn soll, zwey Theile, die der angeführte Kunstrichter **Erwartung** und **Aufschlus** nennt, und die wir mit dem Monument und seiner Aufschrift verglichen haben. Nur denn ist es vollkommen, wenn es diese beyden Theile hat, die man auch in der Sprache der philosophischen Schule das Subjekt und das Prädicat nennen könnte, und wenn jeder genau, nachdrüklich und kurz gezeichnet ist.

Indessen nihmt man die Sache nicht immer so sehr genau, daß man nicht auch solche kleine Gedichte, die eigentlich nur die Hälfte des vollkommenen Sinngedichtes ausmachen, mit unter diese Art zählte. Bisweilen besteht es blos aus dem zweyten Theil, da der erste durch die Ueberschrift angezeiget wird. Man findet z. B. in den sogenannten Menagianis folgendes:

Ueber ein kleines Lustwäldchen das mit Waßer umgeben ist.

> Hic Cytherea tuo poteras cum Marte jacere,
> Vulcanus prohibetur aquis, sol pellitur umbris.

Diese zwey Verse sind eigentlich nur die Aufschrift; das Denkmal, oder die Sache selbst wird durch die Ueberschrift angezeiget. Das Sinngedicht wäre vollständig, wenn in ein paar vorhergehenden Versen gesagt würde: **Dieses Wäldchen ist mit Waßer umgeben und dichte mit Bäumen bepflanzt, und der Venus geweyht.** Von dieser Art ist auch folgendes aus der Anthologie:

> 'Ex ζωης με θεοι θευξαν λιθον. 'Ex δε λιθοιο
> Ζωην Πραξιτελης έμπαλιν ἐιργασατο.

Es ist blos die Aufschrift auf die Statue der Niobe von Praxiteles. Der erste Theil fehlt ihm. Andern fehlet der zweyte Theil; sie zeigen uns blos die Sache, und überlassen uns, eine anständige Aufschrift darauf zu machen. Von dieser Art ist folgendes, von unserm **Kleist**:

> Als Pätus auf Befehl des Kaysers sterben sollte,
> Und ungern einen Tod sich selber wählen wollte:
> Durchstach sich Arria. Mit heiterem Gesicht
> Gab sie den Dolch dem Mann und sprach: Es schmerzet nicht.

Etwas mehr ist folgendes, denn ob es gleich scheinet, als stellte es nur das Subjekt vor, so empfindet man doch besonders bey den zwey lezten Worten, daß es das Prädicat, oder die Aufschrift schon in sich schließet:

> Δυλος Επικτητος γενομεν, και σωματι πηρος,
> Και πενιην 'Ιρος, και φιλος 'Αθανατοις.

So viel sey von dem Charakter und der Form dieses Gedichts gesagt.

Der Dichter hat dabey nicht allemal einerley Absicht; so wie auch die Denkmäler selbst nicht allemal einerley Endzwek haben. Einige dienen blos das Andenken würklich außerordentlicher Begebenheiten, Glüks- und Unglüksfälle im Andenken zu erhalten; andere haben Lob und noch andere Schande zur Absicht, und eben dieses hat auch bey dem Sinngedichte statt. Und da diese Denkmäler wenig Aufwand erfodern, so beehret man auch bloße Thoren damit, um den Klugern die Lust zu machen über sie zu lachen. So zielt folgendes blos ab das Andenken einer ganz besonderen und außerordentlichen Begebenheit zu erhalten.

> Una dies Fabios ad bellum miserat omnes,
> Ad bellum missos perdidit una dies.

In diese Classe rechnen wir alle, die blos überraschen, die durch das Seltsame der Sach Verwundrung, oder durch das Ungereimte und Närrische, Lachen erweken.

Man sieht aber, ohne mein Erinnern, daß die, welche ein feines, zur Nacheyferung reizendes Lob, oder einen recht beißenden Spott und empfindlichen Tadel zur Absicht haben, die wichtigern sind. Von dieser

dieser Seite betrachtet kann das Sinngedicht, so klein es ist, wichtig werden. Welches wolgeartete Frauenzimmer wird ohne Rührung diese vier Verse von **Besser** lesen?

> Dies ist das sittsame Gesicht;
> Dies ist die Doris die Geliebte,
> Die ihren Caniz eher nicht,
> Als nur durch ihren Tod betrübte.

Die Wichtigkeit des lobenden und spottenden Sinngedichts ist zu offenbar, als daß wir uns dabey aufhalten sollten. Und wie leichtsinnig müßte der nicht seyn, der das vorher angeführte Sinngedicht auf den Epiktet, ohne heilsamen Eindruk davon zu fühlen, lesen könnte: **Dies ist Epiktet, ein Sclave, lahm und höchst arm, aber den Göttern werth.**

Es lassen sich aus allem angeführten auch ohne mühesames Nachdenken, die vornehmsten Eigenschaften des Sinngedichtes abnehmen. Man findet sie in den angeführten Anmerkungen unsers Lessings gründlich auseinandergesezt. Wir begnügen uns also die Hauptsachen ganz kurz anzuzeigen.

Da dieses Gedicht das kleineste von allen ist, so leidet es auch nicht den geringsten Fleken. Gedanken und Ausdrüke müssen vollkommen bestimmt, vollkommen richtig und passend seyn. Der Gegenstand muß mit wenigen, aber meisterhaften Zügen so gezeichnet seyn, daß wir ihn schnell, nach seiner Seltenheit, oder Wichtigkeit, und in dem ihm zukommenden Ton der Farbe, ins Auge fassen. Und wie bey würklichen Denkmalen die Einfalt eine Haupttugend ist, so muß auch hier nichts mit Zierrathen verbrämt, vielweniger überladen seyn. Man kann das, was wir über die Beschaffenheit des Denkmals gesagt haben (*) leicht hierauf anwenden.

(*) S. Denkmal.

Das Prädicat, oder was die Aufschrift vorstellt, muß uns die Sach in einem völlig interessanten Licht zeigen, es sey als besonders gut oder bös, oder blos selten, oder poßirlich. Wir müssen nothwendig dadurch überrascht, oder doch stark angegriffen werden. Dazu wird Kürze, Nachdruk, oder naive Einfalt, oder Wiz, oder seltsamer Contrast, aber allemal der vollkommenste Ausdruk erfodert.

Und hieraus läßt sich abnehmen, daß dieses kleine Gedicht einen Meister in Gedanken und Ausdruk erfodere, und nichts weniger, als das Werk eines gemeinen Reimers sey.

Aus dem Alterthum haben wir viele sehr schöne Sinngedichte in den beyden griechischen so genannten Anthologien. Aber der Hauptepigrammatist, der diese Dichtart besonders und einzig getrieben hat, ist **Martialis.** Unter uns haben sich **Logau** und **Wernike** vorzüglich in diesem Fache gezeiget, und der leztere besonders könnte vorzüglich genennt werden, wenn die Frage vorkäme, wie weit es Deutschen in dieser Art gebracht haben; obgleich zu seiner Zeit der deutschen Sprache der leichte und geschmeidige Ausdruk, den sie zu unsern Zeiten bekommen hat, noch fehlte. **Hagedorn** hat in dieser, wie in mehrern Arten auch in Ansehung des vollkommenen Ausdruks hierin den Deutschen die ersten Muster gegeben. Hier und da laufen einige Sinngedichte von **Kästner** herum, aus denen man abnehmen kann, daß dieser durch ernsthaftere Arbeiten berühmte Mann alle seine Vorgänger in dieser Art würde übertroffen haben, wenn er sich vorgenommen hätte, das Sinngedicht zu seinem Fache zu wählen.

Sinnlich.

(Schöne Künste.)

Eigentlich wird das sinnlich genennt, was wir durch die äußern Sinnen des Körpers empfinden; man hat aber die Bedeutung des Worts auch auf das ausgedähnet, was wir blos innerlich, ohne Zuthun der körperlichen Sinnen empfinden, wie Begierde, Furcht, Liebe u. d. gl. Dieses **Sinnliche** das man auch empfindbar nennen könnte, wird von dem **Erkennlichen**, wenn ich dieses Wort brauchen dårf, unterschieden. Man hat nämlich bemerkt, daß diese zwey Arten, sich etwas bewußt zu seyn, da man etwas **erkennt**, oder da man etwas **empfindet**, sehr von einander verschieden seyen, und das, was man empfindet, **sinnlich** genannt. Weil es zur Theorie der schönen Künste nothwendig ist, daß man den Unterschied zwischen Erkennen und Empfinden, genau bemerke, indem diese Künste sich von den Wissenschaften darin unterscheiden, daß jene für das Empfinden, diese für das Erkennen, arbeiten, so müssen wir die Begriffe hierüber genau entwikeln.

Wir sagen, daß wir etwas erkennen, fassen, oder begreifen, wenn wir seine Beschaffenheit wahrnehmen, und wir erkennen die Sache deutlich, deren Beschaffenheit wir andern beschreiben, oder erklären können. Beym Erkennen schwebt also unserm Geist etwas vor, oder wir sind uns einer Sache bewußt,

die wir, als etwas von uns selbst, das ist von unsrer würkenden Kraft verschiedenes ansehen, und wir nennen dieses den Gegenstand der Erkenntnis. Hingegen sagen wir, daß wir etwas empfinden, wenn wir uns einer in uns, in unsrer eigenen Kraft, vorfallenden Veränderung bewußt sind; wenn wir uns izt anders gerühret, oder in einem andern Zustand versezt finden, als wir vorher waren. Das Empfinden geht unmittelbar unsern innern Zustand an; denn bey jeder neuen Empfindung sind wir uns einer Veränderung in uns selbst bewußt; das Erkennen geht auf etwas, das wir als von uns getrennt, ansehen. Beym Erkennen sind wir Zuschauer dessen, was vorgeht; beym Empfinden sind wir selbst das Ding, mit dem etwas veränderliches vorgehet, und dieses Veränderliche beobachten wir nicht, als etwas, das von uns verschieden ist, sondern als etwas, das in unsrer Würksamkeit liegt. Beym Empfinden ist die Aufmerksamkeit ganz auf uns und auf die Veränderung in unserm innern Zustand gerichtet; beym Erkennen aber geht sie auf etwas von uns verschiedenes. Am leichtesten zeiget sich dieser Unterschied, in den beyden Fällen, da wir selbst vermittelst der äußern Sinnen etwas blos empfinden, oder erkennen. Wenn wir Wärme oder Kälte fühlen, und blos auf das Gefühl selbst Acht haben, ohne auf das Feuer, oder die kalte Luft, wodurch es bewürkt wird, Achtung zu geben, so beschäftigen wir uns blos mit uns selbst. Wir finden uns in einem Zustande, der etwas eigenes, von jedem andern Zustand verschiedenes hat. Hier ist uns nichts von uns verschiedenes, nichts als außer uns sich veränderndes gegenwärtig; wir fühlen allein uns selbst; unsre uns gefallende oder mißfallende Existenz. Gefällt uns dieser Zustand, so nennen wir die Empfindung angenehm, genießen sie und wünschen darin zu verharren, oder sie noch stärker zu genießen. Mißfällt uns der Zustand, so äußert sich in der Kraft, die wir als unser eigenes Wesen empfinden, ein Bestreben nach einem andern Zustande. Kurz, in beyden Fällen sind wir ganz mit uns selbst beschäftiget, oder wir empfinden nur uns selbst.

Mit diesem Falle vergleiche man den, da wir einen sichtbaren Gegenstand erbliken, dessen Beschaffenheit wir beobachten. Hier unterscheiden wir das, was uns beschäftiget, sehr genau von uns selbst. Denn wir sehen es als außer uns an. Die Aufmerksamkeit hat hier ein Ziehl, das außer uns zu liegen scheinet und unsre angenehme, oder unangenehme Existenz nichts angeht. Je stärker wir unsre Aufmerksamkeit auf die Beschaffenheit des Gegenstandes richten, je mehr vergessen wir uns selbst. Unsre Würksamkeit geht nun darauf in dem Gegenstand mehr zu sehen, das Mannigfaltige darin zu entdeken, und uns selbst Rechenschaft davon zu geben. Hiebey äußert sich, indem wir zu erkennen suchen, nicht das geringste Bestreben, etwas in unsrer Existenz zu ändern, wir wollen nur sehen, mehr, oder genauer sehen, uns selbst wollen wir nicht anders fühlen.

Dieses ist der Unterschied zwischen Empfinden und Erkennen. In so fern nun ein Gegenstand auf die Empfindung würket, oder das Empfinden verursachet, wird er sinnlich genennt, und in so fern er uns zum Erkennen, zum Erforschen anreizt, wollen wir ihn erkennlich nennen. Man siehet hier sogleich, daß ein und eben derselbe Gegenstand sinnlich, oder erkennlich ist, je nachdem er auf uns würket. Ein schönes Juweel kann bey einem eitelen Menschen plözlich den Wunsch erweken, es zu besizen und sich damit zu schmüken; denn würkt es Empfindung, und ist in so fern ein sinnlicher Gegenstand: bey einem Juwelierer macht es vielleicht blos die Neugierde rege; er will es näher sehen, genauer betrachten, giebt auf seine Form, auf den Glanz, auf die Beschaffenheit der einzeln Theile, Achtung, schäzt seinen Werth u. s. f. Diesem ist es ein Gegenstand der Erkenntniß, und in so fern nicht sinnlich, ob er gleich durch den Sinn des Gefühls erkannt wird.

Sinnlich heißt also jeder Gegenstand, dessen Gegenwart in unsrer Vorstellung wir unmittelbar empfinden, und mit dessen Betrachtung, oder näheren Erforschung wir uns nicht abgeben, wenn wir den Eindruk davon gleich durch keinen der äußern Sinnen bekommen haben. Jeder Begriff, jede Vorstellung in uns, sie sey entstanden wie sie wolle, ist sinnlich, in so fern wir uns der Empfindung die sie erwekt allein überlassen, ohne näher zu untersuchen, wie die vorgestellte Sache beschaffen ist; das ist, in so fern wir blos auf ihre Gegenwart, auf das Empfinden derselben Achtung geben. Deswegen heißt auch jeder confuse Begriff, den ein Wort in uns erweket und dessen Beschaffenheit wir nicht näher erforschen, sondern zufrieden sind mit dem, was wir dabey empfinden, ohne es weiter zu entwikeln, ein-

sinnlicher Begriff. Es ist uns dabey, als ob wir ihn blos aus Anschauen, ohne Nachdenken gegenwärtig haben, und wir beschäftigen uns blos mit dem Eindruk, den er auf uns macht.

Vorzüglich sinnlich, oder stark sinnlich, wollen wir die Vorstellungen nennen, die starkes Empfinden erweken, bey dem wir uns verweilen; ein Empfinden, das nicht schnell vorübergeht, sondern uns gleichsam nöthiget, auf unser Gefühl, oder unsern innern Zustand Achtung zu geben. Also sind nicht alle durch äußere Sinnen erwekte Begriffe vorzüglich sinnlich. Einige erweken so schwache Empfindung, daß man sie kaum gewahr wird, oder sie verursachen eine so schnelle Untersuchung ihrer Beschaffenheit, daß man dabey sogleich in den Zustand der Betrachtung und des spekulativen Denkens geräth.

Dieses aber hängt nicht allemal blos von der Beschaffenheit des Gegenstandes, sondern gar ofte von unserer Sinnesart ab. So ist der Grundriß eines großen Gebäudes für einen, der die Baukunst versteht, eine geometrische Figur, für einen Mathematiker, zwar im allgemeinen Sinn, ein sinnlicher Gegenstand; aber er lokt ihn sogleich auf seine nähere Betrachtung und Erforschung des Einzelen darin; dadurch hört er auf sinnlich zu seyn.

Erkennlich oder spekulativ ist jeder Gegenstand, den man ohne genaues Bemerken und Erforschen seiner Beschaffenheit nicht erkennen, oder im Geiste gegenwärtig haben kann. Von dieser Art ist jeder deutliche Begriff; weil man ihn gar nicht faßt, wenn man nicht seine Beschaffenheit, oder das Einzele, was in ihm liegt, durch genaues Beobachten und Nachdenken, bemerket. Vorzüglich rechnen wir zum Erkennlichen die Gegenstände, die man zwar ohne Nachdenken sich vorstellen kann, die aber sogleich die Vorstellungskraft zu einer näheren Betrachtung und Erforschung ihrer Beschaffenheit reizen. Die Gegenstände deren Gegenwart im Geiste, wenn man sie nicht näher kennt, gar nichts merkliches in uns würken, und weder zum Denken, noch zum Empfinden reizen, kommen hier als völlig gleichgültige Dinge gar nicht in Betrachtung.

Nach diesen vorläufigen Erläuterungen kommen wir nun näher zum eigentlichen Inhalt dieses Artikels. Die schönen Künste haben nicht den Zwek uns zu unterrichten, sondern uns zu rühren, oder in Empfindung zu sezen. Auch da, wo sie etwa in besondern Fällen einen unterrichtenden Stoff bearbeiten, thun sie es so, daß der Unterricht mit Empfindung verbunden ist. Daraus folget also, daß die Gegenstände, die sie uns vorhalten, sinnliche Gegenstände seyn müssen, und daß der Zwek desto sicherer erreicht werde, je mehr Sinnlichkeit sie haben.

Die zeichnenden Künste und die Musik können keinen andern, als sinnlichen Stoff bearbeiten; man braucht also den Künstlern in diesen Gattungen nicht wie den Rednern und Dichtern zu sagen, sie sollen suchen sinnlich zu seyn. Aber dieses müssen sie wissen, wie ein an sich nur schlechtweg sinnlicher Gegenstand, vorzüglich, oder stark sinnlich werde. Die redenden Künste können sowol sinnlichen, als erkennlichen Stoff bearbeiten. Da ist also nöthig zu wissen, wie dem nicht sinnlichen Stoffe Sinnlichkeit zu geben, und wie sie den schwach sinnlichen noch mehr sinnlich zu machen haben.

Wir müssen aber, ehe wir uns hierüber einlassen, nothwendig wiederholen, daß man auch sinnlich denken, oder erkennen, und denkend empfinden könne. Jenes geschieht, wenn man beym Denken, bey blos klaren Begriffen stehen bleibet; dieses, wenn man von blos sinnlichen Vorstellungen so schwache Empfindungen bekommt, daß man nicht gereizt wird ihnen nachzuhängen, sondern sich der Betrachtung der Gegenstände, wodurch sie verursachet worden, überläßt. Jenes sinnliche Denken müssen wir gegen das spekulative Denken, und dieses denkende Empfinden gegen das volle Gefühl der Empfindung halten, um die Verschiedenheit der Würkung die jedes auf uns hat, genau zu beobachten.

Sinnliche Begriffe werden ohne großes Nachdenken erlanget. Es wird dazu blos so viel Aufmerksamkeit erfodert, daß man Dinge, die würklich verschieden sind, oder verschieden in die Sinnen fallen, von einander unterscheide, wozu der geringste Grad des Nachdenkens hinlänglich ist. Aber um deutliche und entwikelte Begriffe zu erlangen, muß man ofte die Vorstellungskraft ernstlich, anhaltend und auf mancherley Weise anstrengen. Man muß nicht nur alles Einzele, was erfodert wird, um die Sache dazu zu machen, was sie ist, genau fassen, sondern dieses Einzele der Ordnung nach wieder zusammensezen, oder vom Zusammensezen wieder entwikeln können. Die sinnlichen Begriffe, deren man gewohnt ist, stellt man sich ohne Mühe in einem

einzigen untheilbaren Punkt der Zeit vor; deutliche Begriffe kann man nicht anders, als allmählig bekommen, in dem man das Einzele darin Stükweis betrachtet, und gleichsam aufzählt.

Hieraus entstehet nun ein merkwürdiger Unterschied zwischen sinnlichem und wissenschaftlichem Denken, in Absicht auf die Würkung.

Weil wir den sinnlichen Begriff schnell und ohne Anstrengung der Aufmerksamkeit fassen, so können wir uns sogleich dem Eindruk, den er auf uns macht, überlassen, und ihn ganz empfinden. Der Begriff, den wir deutlich zu fassen bemühet sind, würket gar nichts in uns, als ein bloßes Bestreben, das Einzele darin zu sehen, oder zu fassen. Dort empfinden wir alles Einzele auf einmal, ohne es zu erkennen, oder zu unterscheiden; hier aber sehen, oder empfinden wir nur einen einzigen, einfachen Theil auf einmal, und sind so stark beschäftiget, diesen zu fassen, daß wir das Ganze darüber aus dem Gesichte verliehren, und keine Würkung davon in uns spühren. Derjenige, der einem Taschenspiehler, oder Seiltänzer zusieht, und alle Augenblik etwas unbegreifliches, wiedersprechend scheinendes, oder gefährliches wahrnihmt, genießt die Eindrüke davon, er wird in beständiger Bewundrung, Erwartung und Furcht unterhalten: wer aber dabey sein Nachdenken anstrenget, um zu entdeken, wie alles zugeht, wie das unmöglich scheinende möglich ist, u. s. f. fühlt nichts von jenen Eindrüken; seine ganze Aufmerksamkeit ist auf das **Erkennen** der Sache gerichtet; er sieht nicht ein ganzes Kunststük auf einmal, sondern immer nur eine sehr kleine Bewegung und gleichsam nur einen Punkt. Man sehe auch zu leichterm Begriff dieser Sache die Anmerkung nach, die wir an einem andern Orte (*) hierüber gemacht haben.

(*) S. Lehrende Rede. S. 685.

Und nun begreift man leichte, warum den redenden Künsten dieses als eine Grundmaxime vorgeschrieben wird, sie sollen überall sinnlich sprechen. Denn da ihr Zwek ist, stark und lebhaft zu rühren, dieses aber durch Entwiklung der Begriffe nicht geschehen kann; weil dabey alle Aufmerksamkeit nur auf das **Erkennen** der Sachen gerichtet ist; so müssen sie sich dessen völlig enthalten. Je sinnlicher der Redner oder Dichter spricht, je schneller wird er gefaßt, und je mehr Würkung thut das, was er sagt. Dieses kann als eine Grundlage dessen, was wir hier noch zum Behuf des Künstlers zu sagen haben, hinlänglich seyn.

Wie das sinnliche Denken vor dem speculativen einen großen Vorzug hat, wenn es auf praktische Kenntnis, und auf ein Wissen, das auf Handeln einfließen soll, ankommt; so ist auch ein denkendes Empfinden, in manchem Falle dem gedankenlosen Gefühl vorzuziehen. Dieses Gefühl würket weiter nichts, als die damit unmittelbar verbundene Lust, oder Unlust, und läßt, nachdem diese vorbey sind, weiter keine Spuhr in der Seele. Hingegen sind die Empfindungen, die zugleich mit klaren Vorstellungen ihrer Ursachen und Würkungen verbunden sind, von grosser Wichtigkeit. Sie sind es, die uns Kenntnis des sittlichen Guten und Bösen geben, Neigung zu jenem, und Scheuh für dieses einpflanzen.

Jenes gedankenlose Gefühl liegt blos in der thierischen Natur, beziehet sich nur auf körperliche Bedürfnisse, und ist deswegen kein Gegenstand der schönen Künste. Für die Erhaltung, Vervollkommnung und Fortpflanzung der animalischen Natur, ist ohne unser Nachdenken gesorget; aber die allmählige Erhebung des sittlichen Menschen, die Ausbreitung und Fortpflanzung des höheren sittlichen Lebens, ist der rühmlichen Bemühung edlerer Seelen überlassen. Diese machen die Seele für das sittliche Gute empfindsam, wie die Natur dem Körper für das physische Gute ein Gefühl gegeben hat. Und darin besteht der höchste und edelste Zwek der schönen Künste. Sie reizen die Empfindung zwar vermitelst der äußern Sinnen, aber nicht durch blos sinnliche Gegenstände. Sie legen der Vorstellungskraft Gegenstände der klaren Erkenntnis vor, und in diese legen sie den Reiz zu angenehmen und wiedrigen Empfindungen, damit der nicht blos thierische, sondern vernünftige Mensch das Gute und Böse kennen, jenes suchen und dieses vermeiden lerne.

Dieses ist nun alles, was der Künstler von der Theorie des Sinnlichen zu wissen nöthig hat. Nun kommen wir auf die Anwendung desselben.

Hier würde nun zuerst anzumerken seyn, mit welcher Sorgfalt der Künstler sich des Sinnlichen bedienen müsse, um das Angenehme und Unangenehme, womit es insgemein begleitet ist, nicht am unrechten Ort anzubringen; davon aber ist bereits an so viel Stellen dieses Werks und so hinlänglich gesprochen worden, daß wir diesen Punkt hier übergehen können. Es bleibet uns also nur noch übrig

zu

zu zeigen: 1. Wie in redenden Künsten dem blos Erkennlichen das Kleid der Sinnlichkeit anzuziehen sey; und 2. wie sowol diese, als alle andre schöne Künste, dem, was nur schwach sinnlich ist, mehr Sinnlichkeit geben können.

1. Die redenden Künste sind nicht bestimmt neue Wahrheiten zu erforschen; dies ist das Amt der Philosophie: aber jede nüzliche Wahrheit faßlich und mit eindringender Kraft begleitet vorzutragen und weiter auszubreiten, als die Philosophie es vermag, dieses ist eine von ihren Verrichtungen. Dazu aber müssen sie nothwendig einen sinnlichen Ausdruk brauchen. Er besteht darinn, daß für jeden nicht sinnlichen Hauptbegriff ein Wort gewählt werde, das einen sehr klaren und leichtfaßlichen Begriff erweket, vermittelst dessen durch irgend einen leichten Tropus, jener schweerere Begriff sehr klar und faßlich werde. Ein solcher Ausdruk wär es, wenn statt des philosophischen Wortes Vorsehung, wo dieses nicht schon unmittelbar in der popularen Sprach einen klaren Begriff erwekt, der Ausdruk väterliche Regierung Gottes gebraucht würde; ingleichen Sehen anstatt Erkennen; fühlen, anstatt überzeugt seyn u. d. gl. Hieher gehören alle Metaphern, Bilder, Gleichnisse, Vergleichungen; kurz alle Arten des Ausdruks, wodurch das anschauende Erkennen, befördert wird. Es ist aber beym Gebrauche dieser sinnlichen Sprache höchst nöthig, daß man beständige Rüksicht auf ihren Zwek habe, und diesem zufolge das Bekannte und Leichtfühlbare, dem Unbekannteren, und schweerer Fühlbaren vorziehe. Denn nicht jede durch die äußern Sinnen oder durch unmittelbar inneres Empfinden erwekte Vorstellung ist klar. Die zirkelrunde Figur faßt jedes Aug weit leichter, als die parabolische, oder hyperbolische; sie sind alle gleich sinnlich, aber nicht gleich klar. Vom angenehmen und wiedrigen Geruch hat jedermann klare Vorstellungen, aber in beyden Arten werden sie weit weniger klar, wenn man das Besondere, oder specivische davon fassen soll. Wenn man also die Wörter Rosengeruch und Liliengeruch nicht blos zum allgemeinen Ausdruk der Lieblichkeit der Empfindung, sondern zur nähern Bestimmung der Art der Lieblichkeit brauchen wollte, würden sie wenig nüzen.

Zu dem sinnlichen Ausdruk gehört auch der Wolklang, und das Empfindsame des Tones, nämlich das Feyerliche, Pathetische, Zärtliche, Fröhliche desselben, das sehr viel zum lebhaften Eindruk beyträgt.

2. Die schon ihrer Natur nach sinnlichen Vorstellungen können auf sehr vielerley Weise, noch sinnlicher gemacht werden. Sinnlicher wird die Vorstellung einer geschehenen Sache, wenn man anstatt sie zu erzählen, sie in Handlung verwandelt. Darum werden die epischen Dichter so ofte dramatisch. So wird der Ausdruk einer Empfindung weit sinnlicher, wenn er als eine Handlung vorgestellt wird, besonders wenn die Handlung an sich schon etwas Nachdrükliches hat. Wenn Oenone den Paris erinnert, er habe sie ehedem herzlich geliebet, so ist die Sache völlig sinnlich; bekommt aber einen sehr hohen Grad der Sinnlichkeit, durch die Art, wie Ovidius es ihr in Mund legt:

> Incisæ servant a te mea nomina fagi;
> Et legor Oenone falce notata tua. (*)

(*) Heroides. V. 20.

Sehr vermehret es die Sinnlichkeit, wenn das Allgemeine besonders gesagt wird. Es ist schon sinnlich, wenn man sagt: ich wünsche nicht im Ueberflus zu leben, sondern begnüge mich am Nothdürftigen; aber sehr viel sinnlicher ist es, wie Horaz es ausdrükt:

> — Dives et aureis
> Mercator exsiccet culullis
> Vina, syra reparata merce.
> — — — —
> — Me pascant Olivæ
> Me cichorea levesque malvæ. (*)

(*) Od. I. 31.

Ein besonderes Mittel die Sinnlichkeit zu verstärken ist auch dieses, wenn der Künstler, indem er einen der äußern Sinnen beschäftiget, plözlich auch einen andern zu rühren weiß. Dieses thut Homer sehr oft, in dem er mitten in der Zeichnung seiner Gemähldе, da sich unsre Einbildungskraft blos mit Sehen beschäftiget, auch das Gehör durch das Rasseln der Waffen, oder andere Töne, rühret. So ist folgendes aus dem Horaz höchst sinnlich:

> — Spirat adhuc amor
> Vivuntque commissi calores
> Aeoliæ fidibus puellæ. (*)

(*) Od. IV. 9.

Hieher gehören auch die Kunstgriffe der Mahler, da sie neben dem Gesicht, auch andere Sinnen rühren, wie z. B. Poußin in seinem Gemählde von der Pest, wo auch der Geruch stark gerührt wird, oder wenn ein Mahler in Landschaften das Kühle der Schatten, das Rauschen eines Wasserfalls, die höchste Stille einer einsamen Gegend, oder im entgegengesezten

Falle, die von dem Gesang der Vögel erfüllte Luft auszudrüken weiß, von dem allen aus den Werken der besten Mahler Beyspiehle anzuführen wären.

Ueberhaupt wird die Sinnlichkeit durch die vollkommene Erreichung der Natur bey jeder Vorstellung ungemein vermehret. Das Gemähld ist nie sinnlicher, als wann man dabey vergißt, daß man einen gemahlten Gegenstand sieht, und die Natur selbst zu sehen glaubt; wenn man im Portrait an dem Bilde Leben und Athem zu empfinden glaubt; wenn man in epischen und dramatischen Reden den Dichter so völlig vergißt, daß man die Personen selbst zu hören glaubt.

Sitten.

(Schöne Künste.)

Die Bedeutung des Worts ist etwas unbestimmt. Bisweilen begreift man unter dieser Benennung gar alles, was zum Charakter, der Gemüthsart und Handlungsweise eines Menschen, oder ganzer Völker gehöret, in so fern sie sich von andern unterscheiden. In diesem Sinne scheinen Aristoteles in seiner Poetik, und Wolf in seiner allgemeinen praktischen Philosophie (†) die Wörter genommen zu haben, für die wir das Wort Sitten gebrauchen. Bisweilen aber scheinet man dadurch blos dasjenige zu verstehen, was dem Menschen in seinem Thun und Lassen zufälliger Weise zur Gewohnheit worden, in so fern es von dem, was andere in ähnlichen Fällen äußern, verschieden ist, so daß Menschen, die im Grund einerley Charakter haben, denselben durch verschiedene Sitten zeigen.

Wir verstehen hier durch Sitten gar alles zusammengenommen, was dem Menschen in Absicht auf sein Thun und Lassen gewöhnlich worden. Die Sitten beziehen sich nicht auf den denkenden, sondern auf den handelnden Menschen. Richtigkeit, oder Unrichtigkeit, Gründlichkeit, Scharfsinn u. d. gl. bezeichnen den Charakter des Menschen in so fern er denkt, und dieses rechnet man nicht zu den Sitten. Hingegen alles was er thut, in so fern es gut, oder bös, schiklich, oder unschiklich, rühmlich, oder ververwerflich ist, wird sittlich genennt. Also wird man durch die Sitten zum guten, oder schlechten, zum angenehmen, oder unangenehmen Menschen.

Für den sittlichen Menschen arbeiten die schönen Künste, da die Wissenschaften für den denkenden Menschen arbeiten. Diese haben den Unterricht, jene die Bildung der Sitten zum Zwek. Darum ist eine lebhafte Schilderung der Sitten eine vorzügliche und unmittelbar nüzliche Arbeit des Künstlers. Von allen Werken der Kunst aber schiken sich die Epopöe und das Drama vorzüglich zu solchen Schilderungen; weil sie nicht blos einzele Züge des sittlichen Charakters, sondern den ganzen Charakter selbst schildern können. Von dieser Schilderung ist hier eigentlich die Rede. Wir haben aber sehr viel von dem, was hieher gehöret, bereits in dem Artikel Charakter, näher betrachtet.

Jeder Dichter, der sich an die Epopöe, oder an das Drama waget, muß vornehmlich eine große Kenntnis der Sitten haben; weil die Schilderung derselben in diesen Dichtungsarten den Hauptstoff ausmacht. Dieses muß man allemal bey dem Dichter als etwas außer der Kunst liegendes voraussezen. Aber eigentlich zur Kunst gehört es die Sitten, deren Kenntnis man besizt, zu schildern, und sie auf eine gute Art zu behandeln.

Zur Schilderung der Sitten gehören die Handlungen, die man den Personen zuschreibt, und die Reden, die man ihnen in den Mund legt. Von den Reden haben wir in einem besondern Artikel gesprochen. (*) Die Schilderung der Handlungen ist eine der schweeresten Arbeiten der schönen Künste. Bey den Handlungen äußern sich so sehr viel kleine äußerliche und innere Umstände, wodurch sie genau bestimmt, und individuel werden, daß es eine höchst schweere Sach ist, sie vollkommen auszudrüken. Es gehört ausnehmende Scharfsinnigkeit dazu, davon gerade das, was die Handlung am genauesten bestimmt, zu wählen, und einen Ausdruk dazu zu finden, der auch das, was sich nicht sagen läßt, oder zu weitschweiffend seyn würde, den Leser empfinden läßt. Auch hierin ist Homer unstreitig das größte Muster, und wer seine Kräfte hierüber versuchen will, dårf nur seine Beschreibungen gegen die halten, die in der Ilias und Odyssee so häufig vorkommen.

(*) S. Reden.

In Ansehung der Behandlung der Sitten fodert Aristoteles, daß sie gut, geziehmend, wahrscheinlich und sich selbst durchaus gleich seyn sollen. Seine Aus-

(†) S. Philos. pract. Universal. T. II. Cap. de conjectandis hominum moribus.

Ausleger haben sehr verschiedene Meinungen über das, was der Philosoph durch gute Sitten verstehe. Eine sehr vernünftige Auslegung der Regeln, die Aristoteles über die Sitten vorschreibet, hat unser Breitinger gegeben, auf den ich den Leser verweise. (*)

(*) Breit. Critische Dichtkunst Th. 13. Abschnitt.

Wir finden, daß die Regeln von Behandlung der Sitten überhaupt, sich auf folgende bringen lassen. Erstlich müssen sie wahrscheinlich seyn; weil wir gar bald die Aufmerksamkeit dem entziehen, was uns nicht wahr, oder würklich dünkt. Einen Römer aus den alten Zeiten der Republik so manierlich handeln zu lassen, als einen heutigen französischen Hofmann; oder einen König so bedächtlich und so blöde handeln zu lassen, als einen spizfündigen Menschen, der nie unter Menschen gelebt hat, würd uns gleich abschreken, weiter auf das was geschieht, Achtung zu geben. Zweytens müssen die Sitten weder im Guten noch im Bösen, weder im Einfachen, noch Verfeinerten übertrieben seyn. Sind sie abscheulich, so wird das Werk anstößig, und man findet sich gezwungen die Augen davon wegzuwenden. Sind sie übermenschlich vollkommen, so werden sie phantastisch. Dieses gilt vornehmlich von Sitten, die man zur Nachahmung, als Muster abbildet. Und in dieser Absicht können sie auch schlecht werden, wenn man das Feine darin übertreibet, weil sie alsdenn gar leicht in das Geziehrte, Weichliche, oder Spizfündige ausarten. Es gehört ungemein viel Verstand und Kenntnis der Welt dazu, in den Sitten nichts zu übertreiben.

Drittens müssen sie in Ansehung der Zeit, des Orts und der Personen, für die ein Werk vornehmlich bestimmt ist, nichts unschikliches und anstößiges haben. Auf unsrer Schaubühne würden verschiedene Sitten, die Plautus auf seiner Bühne geschildert hat, sehr unschiklich seyn. Das, woran gesezte Männer sich sehr unschädlich ergözen, kann für die Jugend sehr anstößig seyn. Die tragische Bühne erfodert andere Sitten, als die comische u. s. w.

Viertens müssen sie bey einer Person, bey Menschen von einerley Stand, von einerley Volk, mit dem allgemeinen Gepräg ihres Charakters übereinstimmend seyn. Aber in den Sitten verschiedener Menschen, Stände und Völker muß auch Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit herrschen. Man erkennet an jedem Helden des Homers die Sitten der damaligen Griechen, aber keiner gleichet dem andern, und die Ilias enthält bey der allgemeinen Aehnlichkeit der Sitten eine bewundrungswürdige Mannigfaltigkeit derselben, in den verschiedenen Personen.

Sittlich.

(Schöne Künste.)

Bezeichnet zwar alles, was zu den Sitten gehöret, aber das Wort wird auch besonders im Gegensaz des Leidenschaftlichen gebraucht, so wie die Griechen das ἠθος von dem παθος unterschieden haben, und in diesem Sinn haben wir es an vielen Stellen dieses Werks gebraucht. Demnach ist das Sittliche in Werken des Geschmaks das, was uns Vorstellungen von Sitten, von Gesinnungen, Gemüthsart, Handlungsweise und Maximen erweket, in so fern sich dabey keine merklich starke Leidenschaften äußern; oder überhaupt, was uns den Menschen in einem ruhigern Gemüthszustand vorstellt. Es giebt also sittliche Schilderungen, sittliche Aeußerungen, eine sittliche Schreibart, wie es eine pathetische giebt.

Das Sittliche rühret mit weniger Kraft, als das Leidenschaftliche; es kann nie erschüttern, nie das Herz zerreißen, noch in heftige Bewundrung sezen. Aber man würde sich sehr irren, wenn man daraus schließen wollte, es habe überhaupt in den schönen Künsten einen geringern Werth, als das Leidenschaftliche. Nur auf Menschen von etwas gröberen Stoffe, die nicht sehr empfindsam sind, kann man nicht anders, als durch das Leidenschaftliche würken; aber feinere Gemüther werden auch durch das blos sittliche, zwar nicht ungestühm, aber doch unwiederstehlich angegriffen. Es geht in der sittlichen Welt, wie in der körperlichen. Wenigdenkende, unachtsame und unwissende Menschen werden nur von außerordentlichen sehr stark in die Sinnen fallenden Begebenheiten der Natur, durch Sturm, Donner, Erdbeben, Feuersbrünste und dergleichen, zu einiger Aufmerksamkeit und Empfindung gereizt; weniger in die Augen fallende Dinge, als die bewundrungswürdige Ordnung, nach welcher alles, was zur Erhaltung und Fortpflanzung der Geschöpfe nöthig ist, unvermerkt bewürkt wird, rühren sie nicht; aber Denker, feinere und empfindsamere Menschen, finden in diesen stilleren Begebenheiten einen weit reichern Stoff zum Vergnügen und zur stillern Bewundrung, als in jenen rauschenden. So ist es auch in dem Reiche des Geschmaks. Eine Comödie,

die, eine Erzählung, oder irgend ein anderes Werk der Kunst, darin blos feinere sittliche Gegenstände geschildert worden, wie belustigend oder rührend, wie edel oder wie groß sie auch an sich seyen, oder wie fürtrefflich der Künstler sie behandelt habe, wird Menschen von etwas stumpfen Sinnen wenig gefallen; desto mehr Vergnügen aber findet der feinere Geschmak darin. So gefällt auch eine feuerige oder pathetische Schreibart dem gemeinesten Leser, aber die blos sittliche, gelassene, wie fürtrefflich sie auch sonst sey, hat nur den Beyfall der Kenner.

Es ist aber auch leicht zu sehen, daß weit mehr dazu gehört durch das Sittliche, als durch das Leidenschaftliche zu gefallen. Bey diesem ist es ofte schon hinreichend, daß man lebhaft empfinde, oder einen sehr stark in die Augen fallenden Gegenstand ergreiffe; jenes aber erfodert schon feinere Bemerkungen, und folglich auch zum Ausdruk mehr Kenntniß und Kunst. Einem Mahler muß es sehr viel leichter seyn einen Menschen zu zeichnen, der sich vor heftigen Schmerzen windet, und das Gesicht verzerret, als einen, an dem man bey ruhiger Stellung und gelassener Mine allerhand sorgsame Gedanken wahrnehmen könnte. Und so ist es mit jedem andern blos sittlichen Gegenstande beschaffen.

Das Leidenschaftliche erwekt mehr Empfindung als Gedanken; beym Sittlichen denkt man mehr, als man empfindet. Deswegen kann man sich auch mit diesem weit länger und anhaltender beschäftigen, als mit jenem. Denn in Gedanken herrscht weit mehr Mannigfaltigkeit, als in Empfindungen; und weil sie nicht so stark angreifen, als diese, so ermüden sie auch weniger.

Damit wollen wir gar nicht sagen, daß für die Werke des Geschmaks jeder sittliche Gegenstand, jedem leidenschaftlichen vorzuziehen sey. Es kommt hier auf die Absicht des Werks und auf die Personen an, für die es bestimmt ist. Ein Redner, der vor der großen Menge spricht, muß seinen Stoff ganz anders wählen und behandeln, als wenn er es blos mit feinern denkenden Köpfen zu thun hat; und wenn es darauf ankommt schnell, stark und allenfalls auch nur vorübergehend zu rühren, so muß man ganz anders verfahren, als wenn man den Zuhörer auf immer belehren, oder überzeugen will. Eine ruhige und sittliche Schreibart, auch ein mündlicher Vortrag von diesem Charakter, schiket sich zu einem ruhigen und sittlichen Inhalt, aber feuerig und leidenschaftlich muß beydes seyn, wenn der Stoff der Rede stark leidenschaftlich ist. Ueber das Sittliche der Schreibart des Redners giebt Quintilian einige gründliche Lehren, auf die wir uns Kürze halber beziehen. (*)

(*) Inst. L VI. c 2.

Sol.

(Musik.)

Die fünfte Sylbe der Aretinischen Solmisation, die die Quinte des Hexachords bezeichnete, wenn dessen Umfang von sechs Tönen nicht überschritten wurde. In der heutigen Solmisation bezeichnet sie unser G; und bey denen, die die Transposition derselben in alle Tonarten annehmen, wovon in dem folgenden Artikel gesprochen wird, ist sie allezeit die Dominante der Tonica.

Solfeggiren. Solmisiren.

(Musik.)

Bedeutet ursprünglich, vermittelst der sechs aretinischen Sylben, eine Melodie singen; es wird aber auch überhaupt von jedem Notenlesen oder Singen gebraucht, wobey man den Noten gewisse Namen giebt. In diesem weiten Sinne nehmen wir das Wort in diesem Artikel, in welchem von diesen ersten Uebungen der künftigen Sänger soll gesprochen werden. Anfänger der Singkunst machen mit dem Solfeggiren den Anfang, und werden auf mannigfaltige Art so lange darin geübt, bis sie nach Noten singen, oder, wie man sagt, treffen können.

In den mehresten Orten Deutschlands bedient man sich zum Solfeggiren der nämlichen Sylben und Buchstaben, womit die Töne benennet werden. Man singt die Tonleiter von C über c d e f g a h | $\bar{c}$, und die Fortschreitungen durch halbe Töne über c cis d dis e u. s. w. ohne dazu andere Sylben zu gebrauchen. Diese Methode hat den Vortheil, daß das Gedächtniß des Singschülers nicht mit zweyerley Benennungen desselben Tones beschweret wird: indessen ist nicht zu leugnen, daß einige Mitlauter und die vielen i in cis, dis, fis u. a. der Stimme im Singen etwas hart und unbequem fallen. Doch so arg ist es hiemit nicht, als Rousseau es vielleicht meint, wenn er sagt, daß die Methode der Deutschen so hart und so voller Verwirrung sey, daß man ein Deutscher seyn müsse, um danach solfeggiren zu können und demohngeachtet ein Meister der Kunst zu werden (*). Ein Franzose hat freylich können

(*) Dict. de Musique. Art. Solfier.

keinen Begriff von der Leichtigkeit, mit der ein Deutscher das g oder h aussprechen und darauf einen vollen Ton angeben kann, noch das Vermögen es ihm nachzumachen: und was die Unordnung betrifft, die mit dieser Methode verknüpft seyn soll, so trifft dieser Vorwurf nur einige wenige eigensinnigen Sangmeister, die die fast durchgängig in Deutschland festgesezte Benennung der Töne nicht annehmen, sondern zween verschiedenen Tönen oft dieselbe Benennung geben, z. B. dis für dis und es, fis für fis und ges ꝛc. wodurch der Schüler freylich verwirrt gemacht werden muß. Bey Vernünftigern hat nach der einfachen Regel: bey allen durch ✕ erhöhten Tönen den Namen c, d, e u. s. f. die Endigung is, und bey allen durch b erniedrigten Tönen, außer bey dem h, welches b genennet wird, den Selbstlautern ein s und den Mitlautern ein es zuzusezen, jeder Ton seine ihm eigne Benennung, und kann daher weder mit andern verwechselt werden, noch im Solfeggiren die geringste Unordnung verursachen. Es ist wahr, daß einige von diesen Benennungen, als fürnehmlich eis und ais zum Singen ganz und gar unbequem sind; aber ist es denn ein Gesez, daß der Sänger in allen Tonarten solfeggiren muß? und wenn er in F und B dur solfeggiren und die Noten treffen kann, wird er nicht, wenn man ihm einen Begriff von der Transposition der Tonarten gemacht hat, jedes Singstük aus dem Fis oder H dur, wo diese Benennungen am häufigsten vorkommen, eben so leicht treffen? Da der Sänger mit keiner Applicatur zu thun, sondern blos Intervalle zu treffen hat, die in allen Tonarten dieselben sind, so lehre man ihn solches in den, in Ansehung der Benennung der Töne, leichtesten Tonarten, und um ihn mit den schweereren Tonarten bekannt zu machen, lasse man ihn über verschiedentlich ausgesuchte leicht und schweer auszusprechende Worte singen, und gebe darauf Acht, daß er sie deutlich und verständlich ausspreche. Dieses ist von größerer Wichtigkeit, als die Subtilitäten über die Benennung der Töne, ob es für den Sänger bequemer sey, ut oder do oder c zu singen. Diejenigen, die so sehr für leicht auszusprechende Sylben und wolklingende Vocalen sind, bedenken nicht, daß der daran gewöhnte Sänger dadurch oft untüchtig gemacht wird, in der Folge über ein etwas hartes Wort einen reinen Ton anzugeben. Noch schlimmere Folgen hat die Methode, dem Sänger, wenn er die Noten und Intervalle schon begriffen hat, ganze Stüke über einen einzigen Vocal, wie z. E. über *a* singen zu lassen; dadurch wird seine Kehle zu einer Pfeife, die nur tönt; er gewöhnt sich zu einer lahmen Aussprache im Singen, und alle Worte, die er ausspricht, verwandeln sich endlich in Sylben, die alle nur das *a* zum Selbstlauter haben. Statt leben, singt er: laban; statt frölich: fralach ꝛc. Ja bey einigen Sängern, die sich täglich in dieser Art zu solfeggiren, oder vielmehr in Passagen üben, bemerkt man diesen Fehler der Aussprache schon in der gemeinen Rede. Selten ist die deutsche Singpoesie von einigen harten oder wenigstens im Singen schweer auszusprechenden Worten frey; darum muß der angehende Sänger neben dem Solfeggiren zugleich in der deutlichen Aussprache leichter und schweerer Worte und aller Vocalen am sorgfältigsten geübt werden, damit er verständlich singen lerne: werden die Worte des Sängers nicht verstanden, so ist er für weiter nichts, als eine lebendige Pfeife zu halten.

In einigen Provinzen von Deutschland wird noch nach den sechs aretinischen Sylben ut re mi fa sol la solfeggiret; daß diese Methode nur bey den alten Tonarten mit Nuzen zu gebrauchen, hingegen in den neuern wegen der unnüzen Schwierigkeiten, die sie verursachen, mit Recht verwerflich sey, wird in dem folgenden Artikel gezeiget werden. Die Franzosen, die diesen sechs Sylben, um die Octave auszufüllen, die siebente nämlich si zugesezt haben, thun sich nicht wenig auf diese sieben Sylben zu gut, und preisen sie als die leichtesten zum Solfeggiren an. Wir finden diese Methode aber aus der Ursache, daß c, ces, cis, ut, d, des, dis, re, heißen, folglich drey Töne in unserm Notensystem immer nur einerley Benennung haben, so unvollkommen, und für den Schüler, zumal wenn er, wie Roußeau will, die Benennung der Töne der Tonart C in alle übrigen Tonarten transponiren soll, so daß ut die Tonica, mi die Mediante, sol die Dominante jeder Tonart sey, ohngeachtet des Nuzens, den man sich von dieser Transposition versprechen könnte, so schweer, daß wir sie den deutschen Sangmeistern mit gutem Gewissen nicht anrathen können. Will man sich aber doch wolklingender Sylben zum Solfeggiren bedienen, so wähle man solche, wo die Benennung der natürlichen und der durch ✕ oder b erhöhten und erniedrigten Töne unterschieden und leicht faßlich

faßlich sind. Von dieser Art sind folgende von Grauns Erfindung:

c d e f g a h | c
da me ni po tu la be | da

deren Anfangsbuchstaben die zwey Buchstaben es zugefüget werden, wenn die Note durch ein x um einen halben Ton erhöhet wird, nämlich: des, mes, nes &c. und as, wenn sie durch ein b um einen halben Ton erniedriget wird, das, mas, nas &c. Herr Hiller hat in einer vor kurzer Zeit herausgegebenen Anleitung zum musikalisch-richtigen Gesange von dieser sogenannten Damenisation Gebrauch gemacht; aber er nihmt wieder die Absicht des Erfinders derselben, die blos statt der gewöhnlichen Benennung der Töne eine leichtere und zum Singen bequemere Sylbeneinführung zum Grunde hatte, wovon da allezeit c, me allezeit d, ni allezeit e u. s. w. bezeichnen sollte (*), mit diesen Sylben Mutationen, nach Art der Aretinischen Solmisation (**) vor, wodurch dem angehenden Sänger die Schwierigkeit, die Intervallen treffen zu lernen, doch gewiß vergrößert wird, weil seine Aufmerksamkeit von den Intervallen abgezogen und auf die Mutation der Sylben gerichtet, wenigstens dadurch getheilet wird.

(*) S. Marpurgs Singkunst. S. 41. 42.

(**) S. den folg. Art.

Die Hauptabsicht des Solfeggirens, es geschehe nun auf welche Art es wolle, ist treffen zu lernen. Ich kann hier nicht umhin, kürzlich einer Methode zu erwähnen, die mir vor allen andern die bequämeste scheinet, um diese Absicht bey angehenden Sängern glüklich und geschwind zu erreichen. Nachdem die Noten und die auf- und absteigende C dur und A moll Tonleiter nach der gewöhnlichen Benennung der Töne gefaßt sind, mache man dem Schüler einen Begriff von der Transposition dieser Tonleitern in andere Tonarten, und der daher entstehenden Nothwendigkeit der Vorzeichnungen. Darauf wird der auf- und absteigende Dreyklang eines jeden Moll- und Durtones, der dem Gesange nach sehr leicht zu lernen ist, gesungen, und der Schüler auf die in jedem Dreyklang enthaltenen Intervalle aufmerksam gemacht. In der Tonleiter und dem Dreyklang sind fast alle Intervallen einer Tonart enthalten. Kleine Exempel, wo diese Intervallen um einen halben Ton erhöhet oder erniedriget vorkommen, üben den Schüler in den übrigen Intervallen. Jede Lection wird endlich mit kleinen Singstüken über Worte untermischt, damit der Schüler sogleich gewohnt werde, von der einförmigen Benennung der Töne zu abstrahiren. Diese Methode empfiehlt sich durch ihre Einförmigkeit und Gründlichkeit; auch währt es nicht lange, daß nicht jeder aufmerksame Schüler, der nur einiges Talent zum Singen hat, in mäßiger Bewegung alles vom Blatt treffen könnte.

Die Transposition der Tonarten ist allerdings das schweereste in der Singkunst. Mancher Sänger singt in C dur alles vom Blatt, und würde in H dur unsicher treffen, weil er mit dieser Tonart nicht bekannt genug ist; und doch singt er ein ihm bekanntes Singstük in jeder Tonart mit gleicher Leichtigkeit. Diese Schwierigkeit könnte leicht gehoben werden, wenn die Singcomponisten sich gefallen lassen wollten, die Singstimme eines Stüks, es gehe aus welchem Ton es wolle, nach Art der Waldhörnerstimmen allezeit in C dur, oder wäre es eine Molltonart, in A moll zu transponiren. Allenfalls könnte noch ein Schlüssel zu Hülfe genommen werden, um die zu vielen Nebenlinien unter und über dem Notensystem zu vermeiden. Der Sänger würde alsdann nur zwey Tonarten und zwey Schlüssel sich bekannt machen dürfen, statt daß er, nach der gewöhnlichen Art zu schreiben, sich in zwölf harten und zwölf weichen Tonarten festsezen muß, wovon die mehresten ihm das Solfeggiren so sauer machen, daß ihm oft die Lust vergeht, treffen zu lernen, ob er gleich der Kunst zu singen nicht entsagt. Daher sind so viele Sänger von Profeßion, die zur Schande der Kunst und der großmüthigen Belohnung oft nicht eine Terz vom Blatt zu singen im Stande sind.

Singstüke ohne Worte, die blos zum Solfeggiren gemacht, und zur Uebung der Singstimme und des Treffens dienen, werden Solfeggi genennet.

Solmisation.

(Musik.)

Unter dieser Benennung verstehet man die Methode, nach den sechs Aretinischen Sylben ut re mi fa sol la zu solfeggiren.

Guido von Arezzo ein eifriger Reformator der Musik seiner Zeit, führte im Anfang des eilften Jahrhunderts ein System von zwey und zwanzig diatonischen Tönen, nämlich von unserm großen G angerechnet bis ins zweygestrichene $\bar{\bar{e}}$, unter denen doch

doch unser b schon mitbegriffen war, ein, und theilte es in sieben Hexachorde, oder Leitern von sechs auf einander folgenden Tönen ab; drey davon enthielten die Töne g a h c d e, zwey die Töne c d e f g a, und zwey die Töne f g a b c d nach ihren verschiedenen Octaven, denen er die erwähnten sechs Sylben, die die Anfangssylben der ersten sechs Zeilen eines damals gebräuchlichen Hymnus an den heiligen Johannes sind, unterlegte, so daß mi fa allezeit unter dem halben Ton, der sich in jedem dieser Hexachorde von der dritten zur vierten Stufe befindet, zu stehen kam. Die drey Hexachorde von g bis e wurden in der Folge das harte, die zwey von c bis a das natürliche und die zwey von f bis d das weiche Hexachord genennet. So lange keines dieser Hexachorde in der Melodie überschritten wurde, behielt jeder Ton seine ihm eigne Sylbe in der Solmisation: stieg oder fiel der Gesang aber über oder unter dem Umfang einer dieser Sexten, oder welches einerley ist, gieng die Melodie in ein anderes Hexachord über, so mußten die Sylben mutirt werden, damit das mi fa wieder an seinen Ort zu stehen käme. Daher entstanden Regeln, wie die Mutation der Sylben bey den Uebergängen der Hexachorde geschehen müsse. Dem ohngeachtet konnten bey der Mannichfaltigkeit der Fortschreitungen des Gesanges, die Sylben mi fa nicht allezeit bey einer kleinen Secundenfortschreitung ohne den Schüler zu verwirren, möglich gemacht werden; man bewilligte daher unter gewissen Einschränkungen noch die Sylben la fa zu der Fortschreitung in einen halben Ton. Durch diese Benennungen wurden dem Schüler, wenn er erst die Regeln der Mutation inne hatte, so wohl die Schwierigkeit, die halben Töne in den alten Tonarten zu treffen, als auch überhaupt alle Intervallen, in sofern sie in jedem Hexachord nach denselben Sylben gesungen wurden, erleichtert.

Als aber nach der Zeit durch die Einführung des chromatischen und enharmonischen zu dem diatonischen Geschlecht das System der Musik um vieles erweitert, und die alten diatonischen Tonarten um einen oder mehrere Töne höher oder tiefer transponirt werden konnten, wurden dadurch, daß die Sylben mit allen Mutationen mit jeder transponirten Tonart zugleich transponirt werden mußten, die Schwierigkeiten der Solmisation so sehr vergrößert, und die Nothwendigkeit der Octavengattungen so offenbar, daß ohngeachtet der eifrigen Solmisationsverfechter dennoch der meiste Theil der Tonkünstler davon abgieng, und entweder wie die Franzosen den sechs Sylben noch die siebente zusezten, oder wie die Holländer sieben neue Sylben erfanden, oder wie die Deutschen bey der natürlichen Benennung der Töne stehen blieben, und danach ohne Mutation solfeggirten (*).

(*) S. den vorhergeh. Artikel.

Die Solmisation hat sich noch in Italien, und in einigen Gegenden Deutschlands erhalten, aber, wie man leicht denken kann, mit vielen Abänderungen. Selbst Buttstett, der ein eifriger Verfechter derselben war, und es dem Mattheson gar nicht vergessen konnte, daß er die ganze Solmisation, mit der man doch einst im Himmel musiciren werde, zu Grabe gebracht (*), muß doch in seiner Vertheidigung derselben (†) zugeben, daß bey den chromatischen Tönen cis, dis, fis, gis in C dur die Stimme erhoben werden müsse, weil sie keine eigene Benennung haben; auch erlaubt er statt fa, ni zu singen, wenn vor f ein x steht (*). Er hat aber vollkommen Recht, wenn er behauptet, daß die Solmisation die leichteste Methode sey, den Singschülern Stüke und Choräle aus den alten Tonarten wo die chromatischen Töne nicht vorkommen, treffen zu lernen.

(*) S. dessen neueröffnetes Orchestre, 2. Th.

(*) S. 226.

In Fugen hat die Solmisation auch den Nuzen, daß sie lehret, wie der Gefährte dem Führer durch die Anbringung des Mi fa zu antworten hat, doch nur in der Jonischen Tonart; in den andern Tonarten bestimmt das mi fa die Antwort nicht allezeit, wie an einem andern Ort gezeiget worden (*).

(*) S. Fuge.

Solo.

(Musik.)

Man bedient sich dieses italiänischen Wortes, um ein Stük, oder solche Theile eines Stüks, wo ein Hauptinstrument mit oder ohne Begleitung sich allein hören läßt, zu bezeichnen. Im ersten Verstande sagt man: ein Violin- ein Flötensolo; und von demjenigen, der ein solches Solo vorträgt, sagt man: er sey ein Solospieler.

Ein solches Solo, welches auch oft Sonate genennet wird, besteht wie diese insgemein aus drey Stü-

(†) Unter dem Titel: Ut, re, mi, fa, sol, la, tota Musica & Harmonia æterna.

(*) S. Sonate. Stüken von verschiedener Bewegung (*) und hat gemeiniglich blos die Geschiklichkeit des Solospielers Schwierigkeiten vorzutragen, und die Annehmlichkeit des Instruments zu zeigen, zum Endzwek. Daher wird bey der Composition desselben insgemein weniger auf einen reinen Saz und sangbare Melodie, noch auf Charakter und Ausdruk, sondern oft blos auf unerwartete Fortschreitungen, fremde und schweere Passagen, übernatürliche hohe Töne, Sprünge, Läufer, Doppeltriller und dergleichen Schwierigkeiten, die auf das geschikteste vorgetragen werden müssen, wenn sie gefaßt werden sollen, gesehen; und die Ausführung hat weniger den Zwek, zu rühren, als Bewundrung zu erregen. Wenn ein Solospiehler die geringste Anlage zur Composition bey sich fühlet, und es so weit gebracht hat, daß er das, was er auf seinem Instrument herausklaubt, zu Papier bringen kann, so sezt er sich seine Solos selbst, weil Niemand ihm sie zu Dank machen kann, und weil Niemand, als er selbst, besser wissen kann, was er auf seinem Instrument herauszubringen fähig ist. Er sezt das Adagio oft in ganz simpeln Noten, die, wenn man sie singt, ohne Rhythmus, ohne Gesang und ohne Geschmak sind; aber seine Phantasie weiß sie im Vortrag mit so vielen Feinheiten und Coloraturen zu verbrämen, daß es in Wahrheit eine Lust ist, zu sehen wie andere ihm zuhören. Oft enthält ein Solo auch blos anscheinende Hauptschwierigkeiten, dergleichen ist das Flageolet oder das Pizzicato während dem Spielen auf der Violine, das Harpeggio, oder das Händeüberschlagen auf dem Clavier, und lange Triller, oder Läufer durch die Tonleiter herauf und herunter, auf den mehresten Instrumenten; mit sechs solchen auswendig gelernten Solos erregt ein Solospieler oft die Bewunderung der ganzen Welt. Fehlet ihm gleich dabey das Vermögen, einen einzigen Takt aus den Ripienstimmen, wie es sich gehört, mitspielen zu können; so wird ihm doch nur von Wenigen, die es verstehen, der Name eines Virtuosen versagt.

So sind die schlechten und die mehresten Solos und Solospiehler beschaffen. Ein guter Solospiehler ist zugleich ein guter Ripienist, und hat er den Vortrag in seiner Gewalt, so sucht er Ausdruk darein zu bringen, und nicht sowol durch seine Fertigkeit zu frappiren, als durch die leidenschaftlichen Töne, die er seinem Instrument erpreßt, auf das Herz seiner Zuhörer zu würken. Ein gutes Solo ist eben das, was wir eine gute Sonate nennen; hievon wird im folgenden Artikel umständlicher gesprochen werden. Zur Uebung der Fertigkeit und des guten Vortrages sind die Solos von mannichfaltiger Art, jedem Instrumentspiehler die unentbehrlichsten Stüke.

In Concerten heißen die Theile der Hauptstimme, wo die übrigen Instrumenten blos accompagniren oder pausiren, Solo. (*) (*) S. Concert.

In vielstimmigen Stüken, wo jede Stimme mehr als einfach besezt ist, bedient man sich, fürnehmlich in den Singstimmen, des Solo oft statt des Piano: alsdenn singt nur einer von der Stimme, und die übrigen schweigen so lange, bis das Wort Tutti ihnen anzeigt, daß sie wieder eintreten sollen.

Sonate.

(Musik)

Ein Instrumentalstük von zwey, drey oder vier auf einander folgenden Theilen von verschiedenem Charakter, das entweder nur eine oder mehrere Hauptstimmen hat, die aber nur einfach besezt sind: nachdem es aus einer oder mehreren gegen einander concertirenden Hauptstimmen besteht, wird es Sonata a solo, a due, a tré &c. genennet.

Die Instrumentalmusik hat in keiner Form bequemere Gelegenheit, ihr Vermögen, ohne Worte Empfindungen zu schildern, an den Tag zu legen, als in der Sonate. Die Symphonie, die Ouvertüre, haben einen näher bestimmten Charakter; die Form eines Concertes scheint mehr zur Absicht zu haben, einem geschikten Spieler Gelegenheit zu geben, sich in Begleitung vieler Instrumente hören zu lassen, als zur Schilderung der Leidenschaften angewendet zu werden. Außer diesen und den Tänzen, die auch ihren eigenen Charakter haben, giebt es in der Instrumentalmusik nur noch die Form der Sonate, die alle Charaktere und jeden Ausdruk annihmt. Der Tonsezer kann bey einer Sonate die Absicht haben, in Tönen der Traurigkeit, des Jammers, des Schmerzens, oder der Zärtlichkeit, oder des Vergnügens und der Fröhlichkeit ein Monolog auszudrüken; oder ein empfindsames Gespräch in blos leidenschaftlichen Tönen unter gleichen, oder von einander abstechenden Charakteren zu unterhalten; oder blos heftige, stürmende, oder contrastirende, oder leicht und sanft fortfließende ergözende Gemüthsbewegungen zu schildern. Freylich

haben

haben die wenigsten Tonsezer bey Verfertigung der Sonaten solche Absichten, und am wenigsten die Italiäner, und die, die sich nach ihnen bilden: ein Geräusch von willkührlich auf einander folgenden Tönen, ohne weitere Absicht, als das Ohr unempfindsamer Liebhaber zu vergnügen, phantastische plözliche Uebergänge vom Fröhlichen zum Klagenden, vom Pathetischen zum Tändelnden, ohne daß man begreift, was der Tonsezer damit haben will, charakterisiren die Sonaten der heutigen Italiäner, und wenn die Ausführung derselben die Einbildung einiger hizigen Köpfe beschäftiget, so bleibt doch das Herz und die Empfindungen jedes Zuhörers von Geschmak oder Kenntnis dabey in völliger Ruhe.

Die Möglichkeit, Charakter und Ausdruk in Sonaten zu bringen, beweisen eine Menge leichter und schweerer Claviersonaten unsers Hamburger Bachs. Die mehresten derselben sind so sprechend, daß man nicht Töne, sondern eine verständliche Sprache zu vernehmen glaubt, die unsere Einbildung und Empfindungen in Bewegung sezt, und unterhält. Es gehört unstreitig viel Genie, Wissenschaft, und eine besonders leicht fängliche und harrende Empfindbarkeit dazu, solche Sonaten zu machen. Sie verlangen aber auch einen gefühlvollen Vortrag, den kein Deutsch-Italiäner zu treffen im Stande ist, der aber oft von Kindern getroffen wird, die bey Zeiten an solche Sonaten gewöhnt werden. Die Sonaten eben dieses Verfassers von zwey concertirenden Hauptstimmen, die von einem Baß begleitet werden, sind wahrhafte leidenschaftliche Tongespräche; wer dieses darin nicht zu fühlen oder zu vernehmen glaubt, der bedenke, daß sie nicht allezeit so vorgetragen werden, wie sie sollten. Unter diesen zeichnet sich eine, die ein solches Gespräch zwischen einem Melancholicus und Sanguineus unterhält, und in Nürnberg gestochen ist, so vorzüglich aus, und ist so voller Erfindung und Charakter, daß man sie für ein Meisterstük der guten Instrumentalmusik halten kann. Angehende Tonsezer, die in Sonaten glüklich seyn wollen, müssen sich die Bachischen und andre ihnen ähnlichen zu Mustern nehmen.

Für Instrumentspieler sind Sonaten die gewöhnlichsten und besten Uebungen; auch giebt es deren eine Menge leichter und schweerer für alle Instrumente. Sie haben in der Cammermusik den ersten Rang nach den Singstüken, und können, weil sie nur einfach besezt sind, auch in der kleinesten musikalischen Gesellschaft ohne viele Umstände vorgetragen werden. Ein einziger Tonkünstler kann mit einer Claviersonate eine ganze Gesellschaft oft besser und würksamer unterhalten, als das größte Concert.

Von Sonaten von zwey Hauptstimmen, mit einem blos begleitenden oder concertirenden Baß, wird im Artikel **Trio** umständlicher gesprochen werden.

Sonnet.
(Dichtkunst.)

Ein kleines lyrisches Reimgedicht, das sich vorzüglich durch seine äußere Form von andern unterscheidet. Es besteht aus vier Strophen, davon die zwey ersten von vier, die beyden andern von drey Versen sind, so daß das Ganze vierzehen Verse hat. Die Reimen der ersten Strophe müssen eben so seyn, wie in der zweyten, und der erste Vers muß nicht nur mit dem vierten, sondern auch mit dem fünften; der zweyte mit dem dritten und auch mit dem sechsten; der dritte mit dem zweyten und siebenden, und der vierte wieder mit dem achten reimen. In der dritten Strophe reimen die beyden ersten Verse; hernach kann der Dichter die vier übrigen Reime ordnen, wie er will.

Dieses hat so ziemlich das Ansehen einer poetischen Tändeley. Bodmer vergleicht es scherzend mit dem Bett des Prokrusts; denn der Dichter muß seine Gedanken in die Form des Sonnets hineinzwingen, und sie also bald in die Länge streken, bald abkürzen.

Man hat heroische und verliebte Sonnete, auch einige moralischen Inhalts. Bey uns ist es völlig in Abgang gekommen; aber in Italien scheinet man noch darein verliebt zu seyn. Ohne Zweifel hat der unnachahmliche *Petrarcha* dieses Gedicht seinen Landsleuten so schäzbar gemacht.

Sophokles.

Ein bekannter griechischer Trauerspiehldichter, von welchem sieben Tragödien bis auf unsre Zeiten ganz erhalten worden. Dem Alter nach fällt er zwischen den Aeschylus und den Euripides, den er noch überlebt haben soll. Die historischen Nachrichten von ihm lassen sich kurz zusammen ziehen. Er war ein gebohrner Athenienser von geringer Herkunft. Von den besondern Veranlassungen, die ihn zum Trauerspiehldichter gemacht haben, wissen wir nichts. Die

Anzahl aller von ihm verfertigten Tragödien soll sich auf 125 belaufen haben, und vier und zwanzigmale soll er damit den Preis oder Sieg davon getragen haben. Von allen seinen Stüken sollen die Antigone und die Elektra, die wir beyde noch haben, seinen Mitbürgern am meisten gefallen haben. Zur Belohnung für die erstere soll er von dem Volke die Präfektur von Samos bekommen haben. Vermuthlich geschah es auch mehr Ehrenhalber, als wegen seiner Geschiklichkeit in Staatsgeschäften, daß er dem Perikles zum Amtsgenossen in der höchsten Staatsbedienung ist gesezt worden. Er soll in einem Alter von 95 Jahren vor Freude über einen unverhoften Sieg, den er mit einer Tragödie erhalten hat, gestorben seyn.

Man sagt von dem Bildhauer Polyklet, er habe eine Statue von so auserlesenen Verhältnissen, und so großer Schönheit gemacht, daß sie den andern Künstlern zum Muster gedienet und deswegen die Regel genennt worden. Fast jede der sieben Tragödien des Sophokles, die wir noch haben, verdiente den Namen der Regel dieser Dichtungsart. Wenigstens dünkt uns, wenn das Ideal einer ganz vollkommenen Tragödie zu entwerfen wäre, daß man es nicht besser entwerfen könnte, als wenn man die Stüke dieses Dichters zum Muster dazu nähme: wiewol wir damit gar nicht behaupten wollen, daß keine Tragödie gut sey, als die nach diesem Muster gemacht ist.

Dem Plan und der Anordnung nach, sind diese Stüke vollkommen. Jedes stellt uns eine Handlung vor Augen, die von Anfang bis zum Ende in unsrer Gegenwart so vorgeht, daß alles den höchsten Grad der Wahrheit, den natürlichsten und ungezwungensten Zusammenhang hat; so daß wir ohne Mühe mit der größten Klarheit den ganzen Zusammenhang der Sachen fassen, und wie jedes geschieht, einsehen. Die Handlung selbst hat, wenn wir uns als Athenienser betrachten, allemal etwas sehr merkwürdiges, und intereßirt ohne Unterbrechung vom Anfange bis zum Ende, so daß es uns sehr leid thun würde, wenn wir nur einen Augenblik gehindert würden, das, was geschieht, zu sehen oder zu hören.

Seine Personen sind eben so interessant, als die Handlungen. Jede hat ihren sehr wolbestimmten eigenen Charakter, dem alles, was sie spricht und thut, vollkommen angemessen ist. Alles, was wir von ihnen hören, und, was wir sie verrichten sehen, hat das Gepräg der Natur, wie sie sich in den Umständen, und nach dem Charakter, würklich zeiget. Sie handeln und sprechen nicht mit der ganz leidenschaftlichen Energie einer noch rohen Natur, wie die Personen des Aeschylus: sie sezen nicht in Erstaunen, und erschüttern nicht; aber durchaus fühlt man sich mit von tragischen Ernst ergriffen. Ueberall ist das Sittliche mit dem Leidenschaftlichen verbunden, und beydes hat einen Grad der Wichtigkeit, der uns durchaus gleich stark denken und empfinden läßt. Aber weder in den Gedanken, noch in den Gesinnungen, noch in den Leidenschaften, stößt uns etwas auf, das uns zerstreuet, oder auf Nebensachen, oder auf den Dichter führet; weil nichts, weder zur Unzeit geschieht, noch übertrieben, noch sonst unangemessen, unrichtig, oder unschiklich ist.

Dieser Dichter stehet in allen Absichten gerad in der Mitte zwischen der rohen Hoheit und Heftigkeit des Aeschylus und der höchst rührenden, zärtlichen Empfindsamkeit, und wortreichen, sittlichen Weißheit des Euripides. Man ist deswegen ziemlich durchgehends darin einig, ihm die erste Stelle unter den tragischen Dichtern zu geben. Doch finden wir es gar nicht anstößig, daß Quintilian es unentschieden läßt, ob er dem Euripides vorzuziehen sey. (†) So viel ist gewiß, daß er das Herz nicht so tief verwundet, als sein jüngerer Nacheyferer; aber er hat auch keinen einzigen von den Fehlern des Euripides.

Einzele kleine Fleken kleben allerdings seinen Stüken noch hier und da an, die mit der größten Leichtigkeit abzuwischen wären. Wir haben in einem andern Artikel ein Beyspiehl des Spizfündigen (*) aus ihm angeführt, und es scheinet so gar, daß ihm in einem der besten Stüke ein Wortspiehl entfahren sey; wenigstens kommt mir folgendes so vor. Antigone und Ißmene sehen die von dem Creon verweigerte Beerdigung des Leichnams ihres Bruders mit sehr ungleichen Augen an. Da die erstere sich der Sache mit großer Wärme der Empfindung annihmt, sagt ihr Ißmene:

Θερμην επι ψυχροισι καρδιαν εχεις.

du

(*) S. Spizfündigkeit.

(†) Uter (Sophocles an Euripides) sit poeta melior inter plurimos quæritur. Idque ego sane, quoniam ad præsentem materiam nihil pertinet, injudicatum relinquo. Inst. L. X. c. 1, 67.

du zeigest bey einer so kalten Sache, viel Hize. Wenigstens scheinet es, daß hier ein schiklicheres Wort, als ψυχϱοισι hätte gewählt werden sollen, um zu sagen, die Sache sey von keiner großen Wichtigkeit. Allein, selbst solche kleine Fleken sind höchst selten, und werden an einem Dichter der fast bis in Kleinigkeiten vollkommen ist, kaum bemerkt.

Sparrenkopf.

(Baukunst.)

Eine hervorstehende Zierrath unter der Kranzleiste der jonischen, corinthischen und römischen Gebälke. (†) Man leitet ihren Ursprung nicht ohne Wahrscheinlichkeit von den hervorstehenden Dachsparren her. Ihre Form ist aus den Figuren zu sehen. Sie werden entweder ganz einfach gemacht, oder mit geschnizten Zierathen verschönert, nachdem die Zierlichkeit des Ganzen es zu erfodern scheinet. Die Sparrenköpfe kommen darin mit den Balkenköpfen und mit den Zähnen überein, daß sie immer mitten auf die Säulen oder Pfeiler treffen müssen. Dieses verursachet in Ansehung ihrer Größe und Austheilung manche Schwierigkeit.

Man thut wol, wenn man sie halb so breit macht, als die Zwischentiefen, und ihnen in Ansehung der Größe 5 Minuten Breite giebt, wie Goldmann rathet. Denn auf diese Art fallen bey allen Säulenweiten die Schwierigkeiten der Austheilung weg. Hingegen gehen die Maaße andrer Baumeister nur auf einige Säulenweiten. Des Vignola Eintheilung z. B. paßt nur auf die Säulenweiten von 4. 8. 12. 16. Model.

Die Sparrenköpfe werden doch in oben erwähnten Ordnungen nicht allemal angebracht: Man findet Gebälke wo die Kranzleiste gerade über dem Boorten oder Fries anschließt. Es scheinet, daß sie zuerst in der dorischen Ordnung gebraucht, und daher in andern nachgeahmet worden.

Es ist eine artige Beobachtung, die der französische Baumeister Le Roy an alten Gebäuden in Athen gemacht hat, daß die Sparrenköpfe sich von der waagerechten Lage gerade in dem Winkel abwerts neigen, den die Fläche des Dachs mit der waagerechten Linie macht. Daraus wird die Vermuthung, daß sie die untersten Ende der Dachsparren vorstellen, bestätiget.

(†) Man sehe die Figur im Artikel Kranz. Das lateinische Wort für diese Zierrath ist Mutulus; im Franz. heißt sie Modillon.

Spizfündigkeit.

(Schöne Künste.)

Eine unzeitige Scharfsinnigkeit, die die Begriffe über die Nothdurft und über die Natur der Sachen entwikelt, und subtile, schweer zu entdekende Kleinigkeiten bemerkt, die kein Mensch wissen will, oder wenn er sie bemerkt, verachtet; weil sie auf nichts gründliches führen. Es fällt mir eben ein Beyspiehl hievon aus einer Tragödie des sonst so gründlichen und überall großen Sophokles ein. Folgende Stelle aus seinen Ajax scheint mir wenigstens, als ein Beyspiehl hieher zu gehören. Tekmessa hatte bemerkt, daß Ajax sich von seiner Raserey etwas erholt hatte. Dieses veranlasset zwischen dem Chor und ihr folgende Unterredung.

Der Chor. Aber wenn er wieder zu sich selbst gekommen ist, so ist es gut für uns.

Tekm. Was würdest du, wenn du die Wahl hättest, wählen? Wolltest du lieber deine Freunde betrübt sehen, und selbst vergnügt seyn, oder an ihrer Betrübnis Theil nehmen?

Chor. Das doppelte Uebel scheinet mir das Größere.

Tekm. Und dieses leiden wir izt, da uns selbst nichts fehlt.

Chor. Wie verstehest du das, ich begreife dich nicht.

Tekm. Da Ajax noch verrükt war, gefiel er sich selbst in dieser Krankheit, und wir, denen nichts fehlte, litten für ihn. Izt aber da er zu sich selbst gekommen ist, wird er von einer bösen Traurigkeit hingerissen, und wir leiden nicht weniger, als vorher.

Die Spizfündigkeit ist ein Fehler den die Redner am meisten begehen; ein besonderes Muster derselben, und auch der besten Art sie zu beantworten, hat uns Sextus Empiricus (*) aufbehalten, in dem Proceß den ein Schüler des Redners Korax gegen seinen Lehrmeister angefangen, und der sich dadurch endigte, daß beyde Parthien von dem Richtstuhl weggejagt wurden.

(*) Adv Mathem Lib II

Die Spizfündigkeit ist einer der schlimmsten Fehler des Geistes. Sie verleitet den Spizfündigen, sich überall mit Rauch und Nebel, anstatt würklicher

cher und brauchbarer Begriffe und Gedanken zu beschäftigen, und sich gründlich zu dünken, wo er kaum die Oberfläche der Dinge berühret. Er hält sich überall an dem Schein der Dinge, und dünket sich groß damit.

Der spizfündige Wiz drechselt und schleift so lang an einem wizigen Einfall, bis er ihm eine nicht mehr sichtbare Spize gegeben hat, die kein Mensch mehr fühlt, und nur eine verworrene Phantasie noch zu fühlen glaubet. Aber nirgend ist diese Schwachheit oder Art von Narrheit gefährlicher, und Menschen von gerader Art zu handeln, anstößiger, als in praktischen Dingen, die unmittelbar auf Handlungen gehen. Denn da thut der Spizfündige nie, was die gerade gesunde Vernunft zu thun befiehlt; darum trift er nie auf den Zwek, auf den er doch immer zu treffen sich einbildet. Es sind unserm Denken und Nachforschen gewisse Schranken gesezt, die man nicht überschreiten kann, ohne sich ganz in Spizfündigkeiten zu verlieren. Wir müssen gar ofte bey klaren Begriffen, die wir unmittelbar als einfache Vorstellungen empfinden, stehen bleiben, wenn es uns gleich dünkt, als sollten wir darin noch etwas entwikeln müssen. Wer den unglüklichen Hang hat, da, wo sein Gefühl klar spricht, noch weiter nachzugrübeln, ob er auch recht fühle, der verfällt in Spizfündigkeiten. So sagt uns ein unmittelbares sehr klares Gefühl, daß wir dem der Noth leidet, zu Hülfe kommen sollen, und läßt keinen Zweifel übrig. Aber der Spizfündige findet da noch sehr vieles zu untersuchen und zu bedenken, und hilft entweder gar nicht, oder auf eine so künstliche Weise, daß es eben so viel, als Nichts ist.

In Werken des Geschmaks sagt uns ein sehr klares Gefühl gar ofte, daß etwas gut oder schlecht, oder daß gerade so viel zum Zwek hinreichend sey. Aber der Spizfündige sucht noch scheinbare, nicht mehr im Gefühl, sondern in einer verstiegenen Phantasie liegende Gründe, das Gute besser, das Hinlängliche noch stärker zu machen, oder das Schlechte zu vertheidigen.

Wir würden hier aber auch selbst nothwendig in Spizfündigkeit gerathen; wenn wir unternehmen wollten, anzuzeigen, wo man sich mit den klaren Begriffen der gesunden Vernunft, mit dem bestimmten Gefühl des Geschmaks und der Empfindung begnügen soll, ohne die Gründe der Sachen weiter zu entwikeln, und wo man ohne Gefahr die Untersuchung weiter treiben könne. Man muß auch hier die Schranken empfinden; weil sie sich nicht zeichnen lassen. Der einzige Rath den man denen, die noch Gefühl haben, geben kann, ist dieser, daß sie, wenn sie sich in Untersuchungen und in Zergliederung der Sachen vertieft haben, den Erfolg, oder die Schlüsse, die sie herausgebracht, wieder gegen das, was sie vor der Untersuchung, durch blos genaue Aufmerksamkeit auf ihr Gefühl, geurtheilt haben, halten, und bey dem geringsten Wiederspruch den sie zwischen beyden entdeken, eher dem Gefühl, als der subtilen Untersuchung trauen. Findet ihr, daß euch ein Kunstrichter etwas, das ihr bey guter Aufmerksamkeit auf alles dazu gehörige schlecht, oder anstößig, oder unschiklich gefunden habt, durch sehr künstliche Entwiklung als gut und schiklich angepreißt; so vergleichet das, was ihr von seinen Gründen klar fühlet, gegen das, was ihr vorher von der Sache gefühlt habet. Hat dieses noch mehr Klarheit, als jenes, so sezet ein Mißtrauen in das Urtheil des Kunstrichters; es könnte gar wol seyn, daß er ein bloßer Sophist wäre.

Spizleiste.

(Zeichnende Künste.)

Dieses Wort ist geschikt dasjenige auszudrüken, was die Franzosen cul-de Lampe nennen. Denn ursprünglich bedeutet Leiste jeden geformten Körper, daher Spizleiste, ein in eine Spize geformter Körper ist.

In der Baukunst bedeutet es einen von einer breiten halbrunden Fläche unten in eine Spize auslaufenden Körper, der an einer Wand fest gemacht ist, um etwas darauf zu stellen. Ehedem hat man sie sehr häufig an die Vorderseiten der Camine angebracht, um allerhand kleine Zierrathen, Theetassen u. d. gl. darauf zu sezen.

In der Zeichnung heißt es eine solche spiz zulaufende gestochene Zierrath, die insgemein am Ende eines Buches angebracht wird.

Spondeus.

(Dichtkunst.)

Ein Sylbenfuß von zwey langen Sylben, als **Zukunft, Wahrheit.** Weder die Alten noch die Neuern haben irgend ein Sylbenmaaß von lauter Spondeen zusammengesezt; der Fuß dienet also blos unter andern, um dem Vers Mannigfaltigkeit zu geben. Wenn

Wenn einige Spondeen nach einander kommen, so geben sie dem Vers einen langsamen, feyerlichen Gang. Daher dieser Fuß besonders zum Hexameter, wo der Dichter etwas langsames und majestätisches auch so ausdruken will, sehr dienlich ist. Unsre Dichter, welche die griechischen Sylbenmaaße nachahmen, klagen darüber, daß die deutsche Sprache wenig recht gute Spondeen hat. Wir können deswegen die Majestät des Ganges im Hexameter nicht so oft in der Vollkommenheit erreichen, wie es die Alten konnten. Bisweilen brauchen unsre Dichter die Spondeen da, wo sie Trochäen nöthig hätten; aber wenn der Spondeus recht rein ist, so macht dieses doch etwas Anstoß.

Spott.

(Schöne Künste.)

Ich stehe bey mir selbst an, ob ich dieses Wort brauchen könne, um das auszudrüken, was das lateinisch = griechische Wort Ironia bedeutet; denn es scheinet, daß der Spott ohne Ironie seyn könne, und daß die Ironie nicht immer spotte. Indessen haben wir für jenen Fall, die Worte auslachen und höhnen, und das Wort Spaß scheinet das leztere auszudrüken. Wie dem nun sey, so ist hier von der Ironie die Rede, die man braucht, um Personen, oder Sachen lächerlich zu machen: sie besteht darin, daß man etwas spricht oder thut, das unter dem unmittelbaren Schein des Beyfalls, oder Lobes, gerade das Gegentheil bewürket. Cicero speiste bey einem gewissen Damasippus, der seinen Gästen ziemlich schlechten und noch jungen und herben Wein vorsezte. „Trinken sie doch meine Herren, sagte der Wirth, es ist vierzigjähriger Falerner. Cicero kostet ihn, und sagt: In der That der hat ein gesundes und frisches Alter. (*) Dies ist Spott. Denn unter dem Schein, das vorgegebene Alter des Weines zu bestätigen, sagt er gerade das Gegentheil, um den Wirth desto lächerlicher zu machen.

(*) Bene ... aeta... n. Ma... ...b. Sat. II. c. 3.

Der Spott ist demnach eine besondere Art des Scherzes, der aus Zweydeutigkeit entsteht. Man giebt Beyfall oder Lob, wo man tadeln will; man stellt sich ernsthaft, wo man lachen, dumm wo man wizig seyn will. Er ist aber von vielerley Art, oder Kraft. Der gemäßigte Spott, der ohne ernstlichere Absichten blos zur Belustigung dienet, um ernsthaften Geschäften und Unterredungen etwas fröhliches zu geben. Er bewürkt blos ein sanftes Lächeln, und warnet die, gegen welche er gerichtet ist, mehr freundschaftlich, als drohend. Dergleichen mischte Sokrates sehr häufig in seine Gespräche, in dem er sich stellte, als ob er denen, die er belehren wollte, in ihren ganz unrichtigen Begriffen völlig beypflichtete. Diesem ist auch die Verstellung ähnlich, die den Fabulisten und andern Erzählern gewöhnlich ist, wenn sie ihre Schalkheit und Lust zu tadeln unter einen Ton der treuherzigen Einfalt versteken, wovon man bald in jeder Fabel des La Fontaine Beyspiehle findet.

Lustig ist der Spott, wenn man bloß scherzet, ohne beleidigen zu wollen. Als Cicero seinen Schwiegersohn Lentulus, der ein kleiner Mann war, mit einem großen Degen an der Seite sah, fragte er: **Wer mag meinen Schwiegersohn an dies Schwerdt angebunden haben?** Ueber solchen Spott, besonders, wenn die Sach etwas übertrieben ist, und man merkt, daß es auf keine würkliche Beschimpfung abgesehen ist, lacht allenfalls der, den er trift, auch noch mit.

So bald man aber die Absicht hat, würklich zu beleidigen, Personen und Sachen verächtlich zu machen, wird der Spott schon beißend, auch wol bitter, wenn man gewahr wird, daß der Spottende etwas aufgebracht ist.

Fein ist der Spott, wenn die Verstellung, die immer bey dem Spottenden ist, höchst natürlich und wahrscheinlich ist, so daß nur etwas Scharfsinnigere sie entdeken, oder wenn der Hauptbegriff, darin eigentlich die Zweydeutigkeit liegt, ohne Scharfsinn nicht zu merken ist. Frostig aber, oder stumpf ist er, wenn er nicht trift, oder nicht haftet; wenn das, was man damit lächerlich, oder verächtlich machen will, es nicht ist, oder sich doch durch den Spott nicht so zeiget.

Da das blos belustigende Spotten zum Scherz gehört, von dem wir gesprochen haben; so betrachten wir hier blos den beißenden Spott, der ernstliche Absichten hat.

Menschen von einigem Gefühl ist nichts schmerzhafter und unerträglicher, als sich verachtet zu sehen. Wer sich sonst für nichts mehr fürchtet, hat doch noch Scheuh für die Gefahr verachtet, und verlacht zu werden. Daher ist die Verachtung eine der empfindlichsten Strafen, womit man drohen, oder würklich züchtigen kann. Ist aber an einem Narren, oder Böswicht gar nichts mehr zu bessern; so

ist die Verachtung, und Beschimpfung, der er ausgesezt wird, doch eine heilsame Warnung für andere.

Nun ist schweerlich irgend ein Mittel einen Menschen, der es verdienet, der Verachtung lebhafter auszusezen, als der Spott. Wer die Gabe zu spotten in einem etwas beträchtlichen Grad hat, kann Narren und Bösewichten sehr furchtbar werden. Darum gehöret sie auch unter die schäzbaren Talente der Redner und Dichter, zugleich aber unter die gefährliche Waffen, von denen ein höchst schädlicher Mißbrauch kann gemacht werden. Wie man durch recht beißenden Spott Narren, Heuchler und Bösewichte, so beschämen kann, daß sie sich nicht unterstehen, sich wieder auf einer öffentlichen Scene sehen zu lassen; so kann er auch auf eine meuchelmördrische Weise gegen Unschuldige, oder solche, die mehr Warnung, als Beschimpfung verdienen, gemißbraucht werden. Was wir von dem Gebrauch und Mißbrauch der Satyre gesagt haben (*), kann auch hierauf gelten. Also ist es unnöthig sich hierüber besonders einzulassen.

(*) S. Oben S. 1000.

Zum Glük ist die Gabe zu spotten etwas seltenes. Ohne mehr als gewöhnliche Urtheilskraft und sehr feinen Wiz kann sie nicht bestehen. Der Hauptspötter der izigen Zeit, ist wol Voltaire, der aber diese Gabe weit mehr gemißbraucht, als gut angewendet hat.

Sprache.

Man sagt insgemein, die Sprache sey dem Dichter, was die Farbe dem Mahler ist; im Grund aber ist sie noch weit mehr; weil nicht blos das Colorit, sondern die Zeichnung der Gedanken selbst, von der Sprach abhängt. Es därf also nicht erst bewiesen werden, daß die Vollkommenheit der redenden Künste größtentheils von der Vollkommenheit der Sprach abhänge, derer sie sich bedienen. Jedermann begreift, daß Homer in der scythischen, oder einer andern barbarischen, und noch wenig vervollkommneten Sprache, die Ilias nicht würde gesungen haben, die wir izt in der griechischen Sprache bewundern: und wenn er es unternommen hätte, so würden seine Gesänge zwar immer das Werk eines großen Genies, aber unendlich weit unter der Ilias gewesen seyn, die wir izt haben. Tausend Dinge, die er vermittelst der griechischen Sprache zeichnen konnte, würden in der scythischen Ilias nicht gewesen seyn; weil ihr die Worte zum Ausdruk gefehlt hätten.

Was also dem Mahler das Studium der Zeichnung und des Colorits ist, das ist dem Redner und Dichter das Studium der Sprache. Mit dem Genie des Raphaels würde man ohne Fertigkeit im Zeichnen und der Farbengebung nur schlechte Gemählde machen; und mit dem Genie des Homers, oder Pindars würde der, der nur eine schlechte und rohe Sprache besäße, wenig Vollkommenes in der Dichtkunst an den Tag bringen. Man kann einigermaaßen sagen, daß die Kunst des Redners und Dichters im Besiz der Sprache bestehe. Wenigstens ist dieses in so fern wahr, als es richtig ist, daß die Kunst des Mahlers in Zeichnung und Farbengebung bestehe. Es giebt ohne Zweifel viel Menschen, die so lebhaft denken, so angenehm und so mahlerisch phantasiren, und so stark empfinden, als die guten Dichter, die aber das, was sie denken und empfinden aus Mangel der Kenntnis oder Uebung in der Sprache, nicht wie die Dichter zu sagen wissen. Mit einem solchen Genie wird man also blos alsdenn ein guter Dichter, wenn man auch das Instrument zum Ausdruk der Gedanken in seiner Gewalt hat. So sehr wesentlich gehört es zur Vollkommenheit der redenden Künste, daß man eine vollkommene Sprache völlig besize.

Die Betrachtung der ästhetischen Vollkommenheit der Sprache gehöret demnach wesentlich zur Theorie der Künste, und die Uebungen, wodurch man die Sprach in seine Gewalt bekommt, sind ein eben so wesentlicher Theil der Kunstübung des Redners und Dichters. Wie aber die Sprach von allen Erfindungen des Genies die bewundrungswürdigste, und in Absicht auf die Menge und Mannigfaltigkeit dessen, was dazu gehöret, die größte ist, so wär auch unendlich viel davon zu sagen. Es wird also wol niemand erwarten, daß in diesem Artikel alle Eigenschaften einer ästhetisch-vollkommenen Sprach angezeiget werden. Auch würden wir schon die hier gesezten Schranken weit überschreiten müssen, wenn wir uns blos in eine etwas umständliche Beurtheilung der deutschen Sprach und ihrer Tüchtigkeit, oder Untüchtigkeit für die redenden Künste einlassen wollten. Also schränken wir uns blos auf einige ganz allgemeine Anmerkungen ein, die dem, der diese wichtige Materie von Grund aus abhandeln wollte, vielleicht die Arbeit etwas erleichtern könnten, auch dem angehen-

angehenden Redner und Dichter die Hauptstüke, worauf er bey dem so wichtigen Studium der Sprache vorzüglich zu sehen hat, anzeigen werden.

Man muß in der Sprache den Körper, oder das, was zum Schall und zur Aussprache gehöret, von dem Geist oder der Bedeutung unterscheiden. Jedes kann seine ihm eigene Kraft haben. Das Körperliche der Sprach ist zum Gebrauch der redenden Künste um so viel schiklicher, je klarer, vernehmlicher und bestimmter der Ton einzeler Wörter und Redensarten ist, und je fähiger dadurch die Sprach ist, durch das blos Schallende, Mannigfaltigkeit des Charakters oder Ausdruks anzunehmen.

Der gute Klang, oder die Klarheit und Vernehmlichkeit der Wörter und Redensarten ist unumgänglich nothwendig; weil es eine wesentliche Eigenschaft jeder schönen Rede ist, daß sie das Ohr klar und bestimmt rühre, damit man sie nicht nur gern höre, sondern auch desto leichter behalte. Wie dieses von dem Klang einzeler Sylben, ihrer Kürze und Länge von der Zusammensezung der Sylben in Wörter, den Accenten der Wörter und von der Menge einsylbiger, kurzer und langer Wörter abhange, wär eine weitläuftige Untersuchung, die jeder, der ein gutes Ohr hat, leicht selbst anstellen kann. Man kann alles, was zur Klarheit und Vernehmlichkeit des Schalles, so wol einzeler Wörter, als ganzer Säze, erfodert wird, leicht aus dem beurtheilen, was zur Klarheit und Faßlichkeit sichtbarer Formen gehört. Hiervon haben wir in verschiedenen Artikeln gesprochen (*).

(*) S. Form; Glied; Gruppe; Schön.

Zum Charakter des Schalles, oder seinem durch bloßen Klang zu bewürkenden Ausdruke, rechnen wir, erstlich; daß die Rede eine bald langsamere, bald geschwindere, bald sanftfliessende, bald fröhlich laufende, bald rauschende, bald pathetisch einhergehende Bewegung annehmen könne. Dazu müssen Sylben und Wörter schon gebaut seyn, weil diese Verschiedenheiten in der Bewegung nur zum Theil von dem Vortrag des Redenden herkommt. Denn man würde vergeblich unternehmen, eine Reyhe kurzer Sylben langsam, oder langer schnell; oder harte und rauhe Wörter sanft auszusprechen; dieses Charakteristische muß schon im Schall der Wörter liegen. Ferner gehört zum Charakter des Schalles, auch das Sittliche und Leidenschaftliche des Tones, wenn er auch ohne die Geschwindigkeit, oder Langsamkeit der Bewegung genommen wird. Es ist offenbar, daß ein Wort vor andern zärtlich, oder traurig, oder ungestühm, klinge, daß es etwas gemäßigtes, oder lebhaftes, etwas feines oder rauhes an sich haben könne. Wer dieses in den Wörtern seiner Sprache in gehöriger Mannigfaltigkeit findet und bemerkt, der kann schon durch den Ton allein, ohne die Bedeutung, vielerley ausdrüken, so wie die Musik.

Ob nun gleich Redner und Dichter die Sprache finden, wie der Gebrauch sie gebildet hat, so können sie doch, wenn sie das Genie dazu haben, durch eine gute Wahl und durch kleine Veränderungen und Neuerungen in der Stellung der Wörter, durch kleine Freyheiten in Veränderung des Klanges, durch neue und dennoch verständliche Wörter und Redensarten, ungemein viel zu Vervollkommnung des Körperlichen der Sprache beytragen. Dieses haben auch alle große Redner und Dichter würklich gethan. Aber es erfodert ein mühesames und langes Studium des Mechanischen der Sprache.

Man siehet aber hieraus auch, daß eine Sprache schon sehr lange und mannigfaltig muß bearbeitet und mit neuen Tönen bereichert worden seyn, ehe sie zu jedem Ausdruk und zu jeder Schönheit, die die verschiedenen Zweyge der redenden Künste fodern, dienen kann. Man höret zwar ofte sagen, daß die Sprach, die noch am wenigsten bearbeitet und der Natur noch am nächsten ist, zur Dichtkunst die beste sey. Dieses kann für einige besondere Fälle wahr seyn, besonders für den, wo heftige Leidenschaften auszudrüken sind. Aber daß die Sprache des Ennius, oder die noch ältere, die man z. B. in den Ueberbleibseln der alten römischen Geseze antrift, so bequäm zur Beredsamkeit und Dichtkunst sey, wie sie zur Zeit des Horaz oder Virgils gewesen ist, wird sich niemand bereden lassen.

Indessen kann freylich eine Sprach durch die Länge der Zeit, und die Veränderung im Gemüthscharakter des Volks, das sich derselben bedienet, so wol verliehren, als gewinnen: und ich will nicht behaupten, daß unsre Sprach izt für Beredsamkeit und Poesie überall schiklicher sey, als sie zur Zeit der Minnesinger war. Aber gewiß besser ist sie, als sie zu Ottfrieds Zeiten gewesen.

Nach dem Körperlichen der Sprache kommt das Bedeutende derselben in Betrachtung. Hier ist nun wieder die erste nothwendige Eigenschaft die volle Klarheit der Bedeutung. In den redenden Kün-

sten taugt kein Wort, das nicht so gleich, als man es vernihmt, einen sehr klaren und faßlichen Begriff erwekt; denn die Sprache der Künste muß völlig klar und faßlich seyn, da die Begriffe nur in so fern würken, als man sie klar faßt. Eben dieses gilt auch von ganzen Säzen. Eine noch unausgebildete Sprache kann gar wol einen Vorrath an Wörtern von klarer Bedeutung haben; aber daß ganze Säze klar werden, dazu wird schon mehr erfodert. Die Sprach muß schon Beugsamkeit, das ist, Mannigfaltigkeit der Wortfügung, mancherley Endigungen der Haupt- und Zeitwörter, auch vielerley Verbindung, Trennung und andre Verhältnisse bedeutende Wörter, dazu haben.

Weil in den redenden Künsten die Begriffe vorzügliche Sinnlichkeit haben müssen, so muß die dazu schikliche Sprache reich an Metaphern und Bildern seyn. Je mehr Wörter sie hat, klare sinnliche Empfindungen der äußern Sinnen auszudrüken, je mehr in der Natur vorhandene, leicht faßliche Gegenstände sie mit besondern Wörtern nennen kann, je reicher kann sie an Metaphern werden. Wenn aber diese klar, lebhaft und richtig bestimmt seyn sollen; so muß die Sprache schon lange in dem Munde genau und richtig faßender, scharfsinniger Menschen gewesen seyn. Denn sonst möchten bey viel Metaphern die Aehnlichkeiten nur schwach seyn, oder nur auf Nebensachen, als auf das Wesentliche der Begriffe gehen. Die Sprach eines etwas dummen Volkes möchte so reich an Worten seyn, als man wollte; so würde sie doch sehr viel schwache, den Begriffen wenig Lebhaftigkeit gebende Metaphern enthalten. Hingegen muß sie auch nicht von gar zu subtilen und zu speculativen Köpfen bereichert worden seyn; weil sie durch diese einen großen Theil ihrer Sinnlichkeit verliehren könnte. Die höhern Wissenschaften tragen viel weniger zur Bereicherung einer ästhetischen Sprache bey, als gemeinere Künste und Mannigfaltigkeit sinnlicher Beschäftigungen.

Auch in der Bedeutung können Wörter und Redensarten mancherley sittlichen und leidenschaftlichen Charakter annehmen; und je mannigfaltiger dieser ist, je vorzüglicher ist die Sprache für die redenden Künste. Diese Verschiedenheit des Charakters aber bekommt sie nur durch die Mannigfaltigkeit der Charaktere, Lebensarten und Stände der Menschen selbst. Personen von einerley Familie, die etwas eingeschränkt nur unter sich leben, haben auch insgemein einen ihnen allen gebräuchlichen Ton des Ausdruks. In der Sprach der schönen Künste aber muß man sich in sehr vielerley Charakter auszudrüken wissen; bald sehr einfach und gerade zu; ein andermal geistreich; izt sehr gelassen, ein andermal feurig; einmal edel und mit hohem Anstand, ein andermal in dem bescheidensten gemeinen Ton, u. s. f. Diese verschiedenen Charaktere hat nur die Sprach eines schon großen, und am vorzüglichsten eines großen und zugleich freydenkenden Volks, da sich keiner scheuhen dārf sich in seinem eigenen Charakter zu zeigen, und nach seiner eigenen Weise zu handeln. Denn wo die Menge sich schon nach wenigen, die den Ton geben, richten, da verschwindet auch die Mannigfaltigkeit des Charakteristischen in der Sprach. Dieses erfahren die französischen Dichter genug, die in gar viel Fällen den Ton, der der schiklichste wäre, nicht zu treffen vermögend sind.

Indem wir hier die Eigenschaften einer guten ästhetischen Sprach anzeigen, geben wir zugleich angehenden Rednern und Dichtern Winke, wie sie ihre Sprache zu studiren haben und worauf sie dabey vorzüglich Acht haben sollen. Es wär aber unendlich viel besonderes hierüber zu sagen; und da wir uns in keinem Stük in dieses besondere einlassen können, so mag es an dem Allgemeinen, was hierüber angemerkt worden ist, für diesen Ort genug seyn.

Sprache.

Wird auch ofte in einer Bedeutung genommen, die fast ganz mit der übereinkommt, die man durch Schreibart ausdrükt. So sagt man, die Sprache des Herzens; die Sprache der Natur; der Leidenschaft. Nämlich sowol die Leidenschaften, als die Sitten haben einen eigenen Charakter, im Ton, und Ausdruk; ein eigenes Gepräge, das sich den Reden eindrükt. Wenn man irgendwo folgende Verse fände:

> Sibi sua habeant regna reges, sibi divitias diuites
> Sibi honores, sibi virtutes, sibi pugnas, sibi prælia.
> Dum mihi abstineant invidere, sibi quisque
> Habeant quod suum est. (*)

so würde man ohne nähern Bericht sehen, daß hier ein vor Freude halb wahnwiziger Mensch spricht, und es wär allenfalls zu errathen, daß ein junger Verliebter, in der ersten Hize einer erhörten Liebe schwazt.

(*) Plaut. Curcul. Act.1.Sc.3.

schwazt. Denn dies ist die Sprache der Natur in solchen Umständen.

Alles was leidenschaftlich und sittlich ist, theilt der Sprache seine Natur mit. Daher Redner und Dichter den Ton und die Art jedes leidenschaftlichen und sittlichen Charakters genau zu studiren haben. Denn so wie es ein sehr anstößiger Fehler ist, wenn der Ton der Rede mit ihrem Inhalt nicht übereinkommt, so trägt die Uebereinstimmung dieser beyden Sachen ungemein viel zur Schönheit und überhaupt zur Würkung der Rede bey.

Dieses scheint das größte Talent des Dichters und Redners zu seyn; dadurch zeiget er, daß er die Natur und die Menschen kennt, und seine Materie wol überlegt hat.

Es lassen sich hierüber wenig allgemeine Regeln geben. Man muß jede Leidenschaft, und jeden Charakter der Menschen wol studirt haben, um hierin allemal glüklich zu seyn. Es wär aber doch gut, wenn man die allgemeineste Beobachtungen hierüber sammelte. Dergleichen sind z. B. folgende

Starke Leidenschaften, von welcher Art sie seyen, lieben einen starken, etwas übertriebenen Ausdruk, und alles Abgemessene, alles genau Zusammenhangende in der Rede ist ihnen entgegen. Man fühlt darin zu viel, als daß man auf die Art sein Gefühl zu äußern Acht haben sollte. Man nihmt die Worte wie sie kommen. O deorum *quidquid* in cœlo regit Terras et humanum genus! sagt Horaz im großen
(*) Epod. 5. Schreken (*) ganz gegen die Grammatik. Sind die starken Leidenschaften von vergnügter Art, so wird der Ton etwas trozig, oder ausgelassen, wie die oben angeführte Stelle aus dem Plautus; schwazhaft, wie die Clytemnestra bey ihrer Ankunft in Aulis. (*)

(*) S. [E]uripid. [Ip]hig. in [A]ul. vs. [9]7. seq.

Sind sie verdrießlicher Art, so wird der Ausdruk bey seiner Stärke kurz, sehr nachdrüklich, und bekommt auch die Steifigkeit des Verdrusses. Philoktet sagt beym Sophokles, *Er* (Ulysses) *würde mich eben so gewiß bereden vom Tod wieder ins Leben zu kommen, als mit ihm nach Troja zu gehen.* Bald darauf drükt sich sein bitterer Haß noch stärker aus. *Lieber wollte ich der Natter, die mich so elend gemacht hat, Gehör geben, als ihm.*

Redner und Dichter haben die genaue Beobachtung des πάθος und des ἦθος nicht nur zum Gefallen nöthig; sondern fürnemlich, so ofte sie rühren, oder überzeugen wollen.

Was insonderheit dieses lezte betrift, so giebt es eine Sprache der Ueberzeugung, die mehr als alle Beweisthümer würkt. Der Redner mag seine Beweise noch so schließend machen, wenn ihm die Sprache der Ueberzeugung fehlt, so ist alles, was er sagt, vergeblich. Diese ist kurz und sehr einfach. (*) Nichts verräth hingegen eine zweifelhafte Sache mehr, und hindert folglich die Ueberzeugung stärker, als das gekünstelte, das gesuchte, das umschweiffende in der Sprache.

(*) Ἁπλοῦς ὁ μῦθος τῆς ἀληθείας ἔφυ. Eurip. Phœn. 472.

Staffirung.

(Zeichnende Künste.)

Bedeutet sowol in der Baukunst, als Mahlerey die Verziehrung einer allenfalls fertigen Sache, um ihr etwas mehr Leben oder Ansehen zu geben. Die Staffirung eines Zimmers, ist die Anbringung einiger Zierrathen 2c.

In der Mahlerey bedeutet die Staffirung der Landschaften die Figuren, Statuen, Ruinen, die man allenfalls erst nachher darin mahlt. Weil zur Staffirung mehr Zeichnung, als zur Landschaft an sich gehört, so findet man viel gute Landschaftmahler, die nicht im Stande sind, ihre Stüke zu staffiren, daher ist die Staffirung sehr ofte von einen andern Meister.

Die Staffirung ist bisweilen das Wichtigste in der Landschaft, wenigstens kann es ihr einen großen Nachdruk geben. Wir haben aber das, was dabey zu überlegen ist, schon an einem andern Orte näher berühret. (*)

(*) S. Landschaft S. 676.

Stark; Stärke.

(Schöne Künste.)

Es ist in den schönen Künsten nicht genug, daß jedes Werk, oder jedes Einzele darin, das sey, was es nach der Art und der Absicht seyn soll; man muß auch versichert seyn, daß es die Würkung thue, die man erwartet. Es giebt Werke, an denen der Verstand, oder die Critik nichts auszusezen findet, die aber der Geschmak wenig achtet, weil sie gar geringen Eindruk machen: sie sind schwach. Stärke schreibet man dem zu, dessen Würkung vorzüglich groß ist. Ein starker Gedanken ist der, den wir nicht nur mit voller Klarheit fassen, sondern der so vorzüglich auf die Vorstellungskraft würket,

 daß

daß wir ihn mit ungewöhnlicher Lebhaftigkeit, als etwas, das uns gleichsam erschüttert, empfinden, oder fühlen. Daher pflegt man auch von der Stärke der Wahrheit zu sagen, man fühle sie, man könne sie mit *Händen greifen.* Wenn jemand sagt: *ich bin ehrlich und halte Treu und Glauben,* so verstehen wir sehr klar was er sagt, finden aber in dieser Versicherung nichts, das eine vorzügliche Kraft auf uns hätte; wenn aber Shakespear einen sagen läßt: *noch hab ich nie mein gegebenes Wort gebrochen, und würde selbst den Teufel seinem Gesellen nicht verrathen;* (†) so fühlen wir da eine ungewöhnliche Stärke des Ausdruks.

Die Stärke liegt, wie die Größe, nicht in dem Wesentlichen der Dinge, sondern blos in der Menge gleicher Theile. Von der Größe ist sie darin unterschieden, daß sie die Menge in einen engen Raum vereiniget, da sie bey jener auseinander verbreitet ist. Wenn man das Licht, das auf eine große Fläche, z. B. auf einen Tisch fällt, durch ein geschliffenes Glas in einen weit engern Raum, zusammendrängt, so erhält man nicht mehr Licht, aber es wird stärker. Also ist ein starker Gedanken, der, der durch wenig Hauptbegriffe eben so viel sagt, als gewöhnlicher Weise durch viel Begriffe gesagt wird; ein starker Ausdruk, wo ein Wort so viel sagt, als sonst mehrere sagen würden; eine starke Empfindung, die uns auf einmal, so viel zu fühlen giebt, als eine andre nach und nach würde gethan haben. Ueberhaupt, was schnell eben so viel würkt, als in längerer Zeit durch andere Mittel wäre bewürkt worden, wird in Vergleichung des Leztern, stark genannt.

Ein Gedanken kann durch verschiedene Mittel stark werden, blos durch die Kürze des Ausdruks, wie das bekannte fuimus Troes. Durch Sinnlichkeit, wenn man statt allgemeiner Begriffe, die man erst nach einigem Nachdenken völlig fassen würde, besondere, den äußern Sinnen vernehmliche, braucht. Wenn Terenz sagen will, daß nur die äußerste Noth einen dahin bringen kann, gewissen Leuten zu schmeicheln, so sagt er es stark, vermittelst eines sinnlichen Bildes

— qui huic assentari animum induxeris
E flamma te posse cibum petere arbitror. (*)

„Wenn du diesem schmeicheln kannst, so dächte ich, müßtest du auch dein Brod aus einem Feuer herausholen können.“ Auch wird ein Gedanken stark, wenn man, anstatt eines zwar vielbedeutenden, aber durch den täglichen Gebrauch schon zu bekannten und gleichsam abgenuzten Ausdruks, einen eben so viel, oder mehr bedeutenden nihmt, der weniger geläufig ist, folglich die Aufmerksamkeit auf das, was er sagt, schärft. Ein Beyspiehl hievon giebt folgende Stelle des Cicero, da er vom Verres sagt: „Wir haben euch, ihr Richter, nicht einen Dieben, sondern einen Räuber, nicht einen Ehebrecher, sondern einen Bestürmer der Keuschheit; nicht einen Kirchenräuber, sondern einen Feind alles dessen, was heilig ist; nicht einen Meuchelmörder, sondern den grausamesten Büttel der Bürger und Bundesgenossen, vor Gerichte geführt.“ (††) Auch kann ein Gedanken, durch die Wendung, wodurch er in ein besonders helles Licht gesezt wird, stark werden. Unzählige Beyspiehle findet man hievon beym Shakespear, der hierin alle Dichter übertrift. Als ein Beyspiehl kann auch folgendes vom Cicero dienen. „O! des Ansehens und der Würde des römischen Volkes, die Königen, fremden Nationen und den entlegensten Völkern furchtbar ist! Dieser aus gedungenen Sclaven, aus Bösewichten und aus Bettlern bestehende Hauffe, soll das römische Volk seyn!“ (†††)

Ein ganz besonders Mittel etwas stark zu sagen, ist dieses, da man ihm eine Wendung giebt, die es zu schwächen scheinet, um seine Stärke desto fühlbarer zu machen. Dahin gehört die Frage, die im Grund eine verstärkte Bejahung, oder Verneinung ist. (*) Dahin gehört auch die Figur, die die Griechen λιτοτης, die Verminderung, nennen, wie das Horazische non sordidus autor. Ein besonderes Beyspiehl hievon ist folgendes. Als Alexander die Geten

(*) Eunuch. Ac. III. f. 2.

(*) S. Frage.

(†) — — — I have
At no time brocke my faith, would not betray
The devil to his fellow. im Macbeth.

(††) Non enim furem, sed ereptorem; non adulterum sed expugnatorem pudicitiæ; non sacrilegum sed hostem sacrorum religionumque; non sicarium, sed crudelissimum carnificem civium sociorumque in vestrum judicium adduximus. Cic. in Verrem.

(†††) O speciem dignitatemque Pop. R. quam reges, quam nationes exteræ, quam gentes ultimæ pertimescunt, multitudinem hominum ex servis conductis, ex facinorosis ex egentibus congregatum. Cic. pro domo.

Geten durch Drohungen zur Unterwürfigkeit bewegen wollte, ließen sie ihm sagen; sie fürchteten sich in der Welt für nichts, als für das Einstürzen des Himmels. Dies ist stärker, als wenn sie gesagt hätten; sie fürchteten sich schlechterdings für gar nichts.

Die Stärke dienet sowol zur Ueberzeugung als zur Rührung. Wo man keine Beweise für die Wahrheit einer Sach anzuführen hat, sondern blos durch Bejahung, oder Versicherung sie glaubwürdig machen kann, da ist die Stärke des Ausdruks das einzige Mittel die Zweifel zu vertreiben. Denn man ist geneigt zu glauben, daß das, dessen man uns mit ungewöhnlicher Stärke versichert, nicht erdichtet seyn könne. Eben so gewiß rühret man auch, wenn man sein eigenes Gefühl stark an den Tag legen kann. Es giebt zwar auch Fälle, wo beydes Ueberzeugung und Rührung blos durch die höchste Einfalt und den natürlichsten Ausdruk vollkommen bewürkt werden, und wo es der Stärke nicht bedarf. Aber diese rührende Einfalt ist noch schweerer zu erhalten, als die Stärke; sie scheinet auch nicht von so allgemeiner Würkung zu seyn, und kann nur vor ganz verständigen Zuhörern mit Sicherheit des Erfolges gebraucht werden. Die Stärke hingegen ist von allgemeinerer Würkung. Was man eigentlich hinreißende, überwältigende Beredsamkeit nennt, besteht größtentheils in der Stärke der Gedanken und des Ausdruks, die auch auf Zuhörer von mittelmäßigem Verstand und Gefühl, ihre Würkung thut.

Sie ist aber durch Kunst nicht zu erreichen, sondern hat ihren Grund in der lebhaften Ueberzeugung und starken Rührung des Redners. Ein guter ehrlicher Professor der Beredsamkeit fragte einsmals den Genffer Roußeau wie er es doch mache, daß er immer so überzeugend und so hinreißend schreibe. „Ich, that er hinzu, bin ein Lehrer der Beredsamkeit, der seit so viel Jahren alle Figuren, Tropen und Wendungen der Rede studiret, und dennoch ist es mir noch nie geglükt mit dem Nachdruk und der Stärke zu schreiben, die Ihnen so natürlich scheinet. — Ich habe weiter kein Geheimnis und keine Regel, antwortete Roußeau, als daß ich nichts behaupte, als das, von dem ich selbst lebhaft überzeuget bin, und nichts äußere, als was ich bey jeder Sache würklich empfinde."

Darin besteht allerdings das ganze Geheimniß: Aber diese lebhafte Ueberzeugung und dies starke Gefühl selbst liegt in dem Genie des Redenden. Eine Seele, der es an Kraft oder Energie fehlet, selbst der größte Geist, der blos an subtiler und höchst genauer Zergliederung der Begriffe seine Nahrung findet, diese können durch kein Studium zu der Stärke gelangen, wovon hier die Red ist. Doch muß allerdings mit der natürlichen Kraft des Geistes und des Herzens auch Uebung im Denken und Empfinden verbunden werden. Erst denn, wenn uns das, wovon wir sprechen, völlig bekannt und geläufig ist, daß der speculative Verstand dabey nicht mehr zu arbeiten hat, bekommen Verstand und Herz die völlige, gänzliche Freyheit, lebhaft zu denken und zu empfinden.

Es giebt auch eine falsche Stärke, die eine Art der Schwulst ist, und der Rede keinen Nachdruk giebt: Sie entstehet daher, daß man sich bey geringen, gleichgültigen Dingen großer, nachdrüklicher und so gar hyperbolischer Ausdrüke bedienet, und von gemeinen Dingen mit einer Art von Heftigkeit spricht, die nicht aus dem Gefühl entsteht, sondern eine blos durch üble Gewohnheit angenommene kindische Gebehrdung (Gesticulation) ist. In der französischen Sprache haben sich so viel übertriebene Ausdrüke in die alltäglichen Redensarten eingeschlichen, daß man ofte bey ganz gleichgültigen Dingen Worte höret, die Bewundrung, Entzükung, Bezauberung ausdrüken, und da der Redende betheuert und schwöhrt, wo kein Mensch an dem, was er sagt, zweifeln würde; wenn er es auch noch so schwach und so nachläßig sagte. Eine solche gar unzeitige Stärke macht die Rede völlig abgeschmakt.

Es verdienet auch noch angemerkt zu werden, daß es eine blos äußerliche und gleichsam körperliche Stärke giebt, die darum, weil sie die äußern Sinnen mit Gewalt angreift, von ausnehmender Kraft auf die Gemüther ist. Ein einziger fröhlicher, trauriger, oder fürchterlicher Schrey, von einem Menschen, kann schon große Würkung auf uns haben: Aber wenn wir ihn von hundert Stimmen zugleich hören, so bekommt er eine völlig hinreißende Stärke. Daher kommt es, daß man bisweilen in der Musik blos durch sehr starke Besezung der Stimmen mit einem mittelmäßigen Stük ungemein große Würkung thun kann. Man kommt in der That dem Herzen am leichtesten durch Rührung der äußern Sinnen

bey. Und dieses verdienet auch besonders in Ansehung der theatralischen Vorstellungen überlegt zu werden, wo gar oft ein sehr starkes Erleuchten der Schaubühne, oder in entgegengesezten Fällen große Dunkelheit die Würkung gewisser Scenen ungemein verstärket. Eben dieses gilt auch von der starken Erhebung der Stimme, auf gewissen Stellen. Dieses aber erfodert eine genaue Beurtheilung. Denn gar oft wird der größte Nachdruk durch das Gegentheil, durch eine schwache sinkende Stimm erhalten; so daß nicht alles, was stark rühren soll, auch mit starker Stimme muß gesagt werden. Aber was würklich erschüttern soll, scheinet diese Stärke zu erfodern.

Statue.

(Bildhauer Kunst.)

Mit diesem lateinischen Worte, für welches man auch das deutsche Wort Bildsäule brauchen könnte, benennt man die Werke bildender Künste, welche die menschliche Gestalt körperlich, das ist in ihrer völligen Bildung darstellen. Doch wird das Wort auch von solchen Abbildungen der Thiere gebraucht.

Unter welchem Volk und bey welcher Gelegenheit zuerst der Gebrauch aufgekommen sey, die Gestalt des Menschen in Holz, Stein, oder einer andern festen Materie durch die Kunst zu bilden und als ein Denkmal aufzustellen, ist ungewiß. Aus den Nachrichten des Herodotus (*) sollte man schließen, daß die Aegyptier die ersten Statuen gemacht haben. Von der ersten Veranlassung dazu finden wir aber keine Nachricht.

(*) Im II. B.

Schon in dem hohen Alterthum finden sich aber doch Spuhren, daß verschiedene andre Völker, so wol im Orient, als in Kleinasien, Griechenland und Italien durch Kunst verfertigte Bilder gehabt haben. Es scheinet aber, daß die Liebhaberey an Statuen und die Kunst der Bearbeitung derselben in Griechenland zuerst in einen vorzüglichen Flor gekommen sey. Anfänglich wurden die verschiedenen Gottheiten in menschlicher Gestalt gebildet; nachher die berühmtesten Helden älterer Zeit und endlich auch kürzlich verstorbene und noch lebende Menschen, die man dadurch ehren wollte, daß ihre Gestalt in Statuen abgebildet und an öffentlichen Orten aufgestellt wurden. Der Geschmak an Statuen der Götter und Menschen nahm unter den Griechen nach und nach so sehr überhand, daß nicht leicht eine andre Kunst mit dem Eyfer und Aufwand getrieben worden, die man auf die Bildhauerey gewendet hat; so daß Griechenland zulezt mit einer unzählbaren Menge von Statuen der Götter und Menschen angefüllt worden.

Die Römer scheinen in den ältern Zeiten der Republik nur einen mäßigen Gebrauch von Statuen der Götter und verdienter Männer gemacht zu haben. Nachdem sie aber mit den Griechen näher bekannt worden, und bey Gelegenheit verschiedener in Griechenland gemachter Eroberungen, viel griechische Statuen nach Rom gebracht hatten, wurd auch die Liebhaberey an diesen Werken der Kunst allmählig lebhafter und stieg so gar nach und nach bis zu einer Art von Raserey; so daß ein alter Schriftsteller sagt, man hätte zu einer Zeit mehr Statuen, als Einwohner, in Rom zählen können. Allein da es hier nicht um historische Nachrichten von den Statuen zu thun ist, so verweisen wir den Leser, der hierüber Unterricht verlangt, auf das, was Plinius im 34 Buch seiner Naturgeschicht hiervon sagt und auf Winkelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums.

Unsre Absicht geht hier auf allgemeine Betrachtungen über den Werth und Rang, den die Statuen unter andern Werken der Kunst behaupten können und über das Eigenthümliche ihres Charakters.

Ueber ihren gottesdienstlichen Gebrauch haben wir hier nichts zu sagen. Die Abbildung der Gottheit unter menschlicher Gestalt ist gegenwärtig nach dem Maaß der Erkenntniß unter uns, nicht mehr erträglich, und ich fühle auch nicht den geringsten Beruf dem Bilderdienst der im Calender stehenden Heiligen und Märtyrer das Wort zu reden. Also werden sich unsre Anmerkungen blos auf die allgemeinen sittlichen, und auf den politischen Gebrauch dieser Werke der Kunst einschränken.

Da die Statue ein Werk ist, das schon beträchtlichen Aufwand erfodert (†); so ist auch izt ihr Gebrauch sehr eingeschränkt, kann aber eben deswegen desto

(†) Eine Statue, die nicht viel über Lebensgröße und von gutem weißen Marmor ist, kann in einem Lande, das den Marmor nicht selbst hat, unter fünf bis sechs tausend Thalern nicht wol fertig gemacht und gesezt werden. Ist sie

desto wichtiger werden. Wir halten es für unnöthig von Statuen zu sprechen, die heidnische Gottheiten, oder andre allegorische Wesen vorstellen. Diese leztern könnten zwar wegen der geistreichen Erfindung und guten Ausführung ihren Werth haben. Wenn man aber die Kostbarkeit eines solchen Werks bedenkt, so scheinen sie eben nicht sehr zu empfehlen zu seyn.

Der beste und edelste Gebrauch der von Statuen zu machen ist, besteht ohne Zweifel darin, daß sie zu öffentlicher Verehrung großer Verdienste um ein ganzes Volk, und zur Reizung einer edlen Nacheyferung gebraucht werden. Zwar könnte man diesen Zwek auch schon durch andre Ehrenmäler erhalten; aber die Statue hat vor jedem andern Denkmal beträchtliche Vorzüge wegen der ausnehmenden ästhetischen Kraft, die in der menschlichen Gestalt liegt, wodurch die Statue nicht blos ein Zeichen, oder ein todtes Sinnbild der Tugend ist, sondern einigermaaßen die Tugend selbst sichtbar abbildet. Dadurch kann sie außer dem Ehrevollen, das sie hat, noch in andern Absichten nüzlich werden, wie schon anderswo angemerkt worden ist (*). Wir sezen hier voraus, was wir schon einmal (**) ausführlicher angemerkt haben, daß ein wahrer Künstler große Seelen in der menschlichen Bildung könne sichtbar machen. Geschieht dieses in der Statue, so ist sie nicht ein bloßes Denkmal; sondern würket auch auf die, die ihren Ausdruk zu empfinden im Stande sind, große Gedanken und Empfindungen, die ein anderes Denkmal nicht erweken kann.

(*) S. Schönheit.
(**) S. Bildhauerkunst. S. 175.

Aus diesen Anmerkungen folget von selbst alles, was wir über die Art und Beschaffenheit dieses Werks der Kunst zu sagen haben. Sie stellt einen Menschen vor, der durch außerordentliche Verdienste verehrungswerth ist. Also muß sie an einem öffentlichen Orte, wo sie den Augen der meisten Menschen ausgesezt ist, auf ein genugsam erhaben Postament gesezt werden, und eine verhältnismäßige Größe haben. Gemeine Lebensgröße ist zu gering; wie weit man aber darüber gehen soll, muß durch den Plaz und die Erhöhung des Postaments bestimmt werden. Doch dieses betrift nur das Aeußerliche.

Nach dem innern Charakter muß die Statue zwar, so viel ohne Abbruch des wichtigern Theiles geschehen kann, die Leibesgestalt und Gesichtsbildung der Person vorstellen, aber das, wodurch sich dieselbe hauptsächlich verdient gemacht hat, die hohe Sinnesart, die eigentliche Größe des Geistes, oder Herzens, die den Hauptzug in dem Charakter ausmacht, muß vorzüglich darin ausgedrukt seyn, weil dieses wesentlicher ist, als die Aehnlichkeit. Also würde es hiebey hauptsächlich auf das Ideal ankommen, dem die Aehnlichkeit, wo es nöthig ist, weichen muß. Es muß sogleich in die Augen fallen, was man an dem Menschen, dessen Bild man sieht, zu verehren habe; ob es ausnehmende Redlichkeit und Güte, oder Standhaftigkeit in großer Gefahr, oder eine andere hohe Tugend, und Sinnesart ist. Daß dergleichen bestimmter Ausdruk möglich sey, sehen wir an einigen antiken Statuen der Götter und Helden, die das Ideal eines ziemlich genau bestimmten hohen Charakters ausdrüken. Viel antike Statuen der Gottheiten sind in der That nichts anders, als allegorische Vorstellungen ihrer Eigenschaften. Diese mußten durch menschliche Bildung ausgedrükt werden, weil außer der menschlichen Gestalt, in der Natur nichts sichtbares ist, das durch eine natürliche, nicht hieroglyphische Bedeutung, Eigenschaften eines denkenden Wesens ausdrükt. So ist Jupiter ein Bild der ernsten Hoheit mit Güte verbunden; Pallas ein Bild des höchsten Verstandes und der höchsten Weisheit u. s. f. Plinius sagt von einer Statue des Apollodorus, die Silanio gemacht hatte, sie habe nicht einen zornigen Menschen, sondern den zornigen Charakter selbst ausgedrükt. (†) So sollten die Statuen großer Männer seyn.

Weil ein Charakter, wenn man ihn ganz fühlen soll, besser erkannt wird, wenn die Person in Ruhe, als wenn sie in einer einzelen bestimmten Handlung begriffen ist; so würden wir ruhige Stellungen, ohne bestimmte Handlung, zu den Statuen vorziehen. Dieses scheinen die Alten auch vorzüglich beobachtet zu haben. Nur in gewissen Fällen, wo die Größe des Charakters sich am besten in der Handlung zeiget, müßte Handlung gewählt werden. So würde Achilles

sie von Erzt, so sind die Kosten noch weit beträchtlicher. Von schlechten, aus geringem Sandstein, und oben hin, nach Antiken copirt, oder sonst ohne Genie gemacht, die man für zwey bis dreyhundert Rthlr. haben kann, ist hier nicht die Rede; weil wir sie für gar nichts halten.

(†) Nec hominem (Apollodorum) ex ære fecit, sed iracundiam. Hist. Nat. L. XXXIV. c. 8.

Achilles besser fortschreitend, Ulysses aber besser stehend, oder sizend gebildet werden. Bey ruhiger Stellung ohne Handlung wird man auch natürlicher Weise, auf die Beobachtung des ganzen Charakters, nicht auf eine einzige Handlung geführet.

Man siehet aber hieraus leicht, daß eine vollkommene Statue das höchste Werk des Genies und der Kunst sey. Darum haben auch die Griechen einen Phidias eben so bewundert, als irgend einen andern großen Geist. Aber da es gegenwärtig so ungewöhnlich ist, Verdienste fürtreflicher Männer durch Statuen zu verehren, und wenn es noch geschieht, der ganzen Veranstaltung die Hoheit und Feyerlichkeit, die zu solchen öffentlichen Handlungen nothwendig erfodert wird, meistentheils fehlet, folglich die Bildhauerkunst bey uns nicht in dem Glanz erscheinet, der ihr nöthig wäre, um große dazu tüchtige Genie in die rechte Würksamkeit zu sezen; so dürfen wir es uns nicht befremden lassen, daß in dieser Art so sehr selten etwas erscheinet, das den guten Statuen des Alterthums könnte zur Seite gesezt werden.

Steiff.
(Schöne Künste.)

Es wird im eigentlichen Sinn von Menschen und Thieren genommen, denen ein Theil der Gelenkigkeit fehlt. Also braucht man es in den zeichnenden Künsten von den Figuren, welche so gezeichnet sind, daß man ihnen die Unbeweglichkeit, oder den Mangel der Leichtigkeit der Bewegung ansehen kann.

Hernach kann der Begriff auf alle Dinge, in denen Bewegung, oder etwas der Bewegung ähnliches ist, angewendet werden. Steiffe Schreibart, ein steiffer Vers, eine steiffe Melodie. Man braucht es auch von der ganzen Gemüthsart, die man steif nennt, wenn der Mensch nie, wo es seyn sollte, nachgeben, oder sich auf eine andere, als ihm gewöhnliche Seite lenken kann.

Daß das Steiffe des Körpers der Schönheit entgegen sey, fühlt Jedermann, und der Grund davon ist auch anderswo von uns angezeiget worden. (*) In den zeichnenden Künsten hat man sich also sorgfältig vor allem Steifen zu hüten, es sey denn, daß man nach der Absicht des Werks einen häßlichen und ungeschikten Menschen vorzustellen habe.

(*) S. Schönheit.

In redenden Künsten wird man steiff, wenn man entweder seine Materie nicht vollkommen besizt, und etwas sagen will, was man selbst nicht mit voller Klarheit sich vorstellt; oder wenn man sich zwingt kürzer zu seyn, als es der Gedanken verträgt, oder endlich auch, wenn man die Sprach nicht völlig in seiner Gewalt hat. Aehnliche Ursachen bringen auch das Steiffe in der Musik hervor. Eine steiffe Modulation, ein steiffer Gesang, entstehen gemeiniglich daher, daß der Tonsezer keine hinlängliche Kenntnis der Harmonie hat, und deswegen Töne, oder Harmonien auf einander folgen läßt, zwischen denen die genaue Verbindung fehlet.

Eine sehr genaue und vertraute Bekanntschaft mit der Materie, die man zu behandeln hat, ist das sicherste Mittel das Steiffe zu vermeiden. Wer von Sachen spricht, die ihm selbst noch etwas neu und unbekannt sind, muß sich nothwendig bisweilen etwas steiff ausdrüken. Man versteht insgemein das Horazische nonum prematur in annum nur von der Ausarbeitung der Werke des Geschmaks; es ist aber noch wichtiger, es auf das Ueberdenken der Materie, oder des Stoffs, anzuwenden. Zwar haben leichtsinnige Köpfe die Gabe, von Dingen, die sie nur halb erkennen, mit Dreistigkeit und einer scheinbaren Leichtigkeit zu sprechen, so daß man sie keiner Steiffigkeit beschuldigen kann. Aber denn fehlet es an Richtigkeit und Wahrheit. Es ist nicht wol möglich ohne Steiffigkeit sehr bestimmt und gründlich zu seyn, wenn man nicht zugleich seine Materie lang und vollkommen überdacht hat.

Steinschneider; Stempelschneider.

Wir nehmen diese beyden Arten der Künstler hier zusammen; weil unter ihren Künsten eine genaue Verwandschaft ist, und, wenigstens in den neuern Zeiten, Viele beyde zugleich getrieben haben, auch in beyden groß gewesen sind, obgleich die Behandlung der Arbeit sehr verschieden ist. Von diesen beyden Künsten und ihren Werken, den geschnittenen Steinen und den Schaumünzen haben wir bereits in besondern Artikeln gesprochen, also bleibet uns hier nur übrig von den Künstlern selbst zu sprechen.

Daß das Alterthum viel sehr große Meister in beyden Künsten beseßen habe, ist aus der beträchtlichen Menge fürtreflicher Werke, die noch vorhanden sind, hinlänglich abzunehmen. Ob aber das Stempelschneiden bey den Alten eine besondere Kunst gewesen, oder ob die Steinschneider auch die Stempel zu den Münzen gemacht haben, ist mir nicht bekannt. Aus dem Edikt des Alexanders, dessen Plinius und

andere gedenken, welches ein Verboth enthielt, daß ein anderer als Apelles ihn mahlen; ein andrer als Lysippus (Apulejus nennt den Polyklet, statt des Lysippus) seine Statue machen, und ein andrer als Pyrgoteles ihn in Stein schneiden soll, möchte man beynahe schließen, daß auch die Münzen diesem lezten allein aufgetragen gewesen. Denn aus den Münzen dieses Eroberers und seiner Nachfolger, die sich bis auf unsre Zeit erhalten haben, kann man sehen, daß große Künstler dazu gebraucht worden. War ihm nun daran gelegen, daß sein Bildniß nur von großen Meistern verfertiget würde, wie sich allerdings aus jenem Edikt schließen läßt, so siehet man nicht, warum nicht auch der Stempelschneider darinn genennt worden, wenn dieses Schneiden eine besondere Kunst gewesen wäre. Es scheinet allerdings, daß unter den Wörtern cælamen und toreuma, sowol in Stein geschnittene, als auf Münzen geprägte Werke müssen verstanden werden. Aber wir wollen es den Gelehrten überlassen, diesen Punkt auszumachen. Mir ist wenigstens bey den Alten, die über die Kunst geschrieben haben, kein Stempelschneider vorgekommen, da hingegen der Steinschneider sehr oft Erwähnung geschieht: und doch sind viel griechische Münzen, in Absicht auf die Schönheit der Zeichnung eben so schäzbar, als die schönsten geschnittenen Steine.

Wenn es mit der Behauptung der Kenner alter Münzen, daß man nirgend zwey von vollkommen gleichem Gepräg finde, seine Richtigkeit hat, so sollte man daraus schließen, daß die Alten ihre Münzen nicht so gepräget haben, als die Neuen thun. Vielleicht waren ihre Stempel nicht so hart, als sie gegenwärtig sind; in diesem Falle scheinet es nöthig gewesen zu seyn, ihnen ofte nachzuhelfen; und daher ließe sich erklären, warum man keine vollkommen gleiche Gepräge findet.

Der älteste griechische Steinschneider, dessen namentlich gedacht wird, ist **Theodor von Samos**, der auch Bilder aus Erzt gegossen hat; der berühmteste aber war, wie aus dem vorher angeführten abzunehmen ist, Pyrgoteles, dessen Namen auf zwey noch vorhandenen Steinen angetroffen wird. Daß aber der eine, der auch den Namen Phocion trägt, nicht von diesem Künstler sey, hat Winkelmann gezeiget; (*) auf den andern, den der Graf von Schönborn in Wien besizt, ist der Kopf des Alexanders: es ist aber auch nicht ausgemacht, daß es die Arbeit dieses berühmten Künstlers sey.

(*) Gesch. der Kunst. S. 351.

Der Baron Stosch hat die antiken Steine, auf denen die Namen der Künstler eingeschnitten sind, so viel er davon auftreiben konnte, siebenzig an der Zahl, in Kupfer stechen lassen (†). Einige der besten dieser Steine sind aus den Zeiten des Augustus und seiner ersten Nachfolger, von **Dioscorides, Evodus, Hyllus** und **Solon**. Der Herr von **Murr** hat sich die Mühe gegeben, ein alphabetisches Verzeichnis der alten Steinschneider, deren Namen man auf den Steinen findet, zu verfertigen. Man findet nur wenig römische darunter. (*)

(*) S. Bibliotheque de peinture &c. T. I. p. 248. 16.

Der berühmte **Natter**, der sich in unsern Tagen in der Kunst des Steinschneidens besonders hervorgethan, hat aus sehr genauer Untersuchung verschiedener antiker Steine bewiesen, daß die Alten diese Arbeit mit eben solchen Werkzeugen verfertiget haben, dergleichen noch izt im Gebrauch sind, (††) und die er auf einer Kupferplatte abgezeichnet hat.

Wie die Künste des Stein- und Stempelschneidens in XV Jahrhundert wieder zu einer beträchtlichen Vollkommenheit gekommen seyen, ist an einem andern Orte bereits angemerkt worden. (*) Wir müssen aber hier die berühmtesten Künstler in beyden Arten noch anzeigen.

(*) S. Geschnittene Steine.

Der älteste Stein- und Stempelschneider neuerer Zeit von dem man Nachrichten findet, ist **Vittore Pisanello**, der sich im Jahr 1406 in Florenz aufgehalten. (†††) Unter **Laurenz de Medici** dem ältern thaten sich zwey Künstler hervor, davon der erstere unter dem Namen Giovanni delle Cargniole der andere unter dem Namen Domen. de' Camei berühmt

(†) Gemmæ antiquæ cælatæ scalptorum nominibus insignitæ. à Phil. de Stosch. Amst. 1724. fol.

(††) S. Traité de la Methode antique de graver en pierres fines &c. par Laur. Natter. Londres 1754. fol.

(†††) S. Memorie degli Intagliatori moderni. In Livorno 1753. 4. p. 121. Dieses Werk, in welchem man die meisten Nachrichten über die neuern Steinschneider findet, enthält erstlich das Leben des Valerio Vicentino aus dem Vasari abgedrukt; hernach die Geschichte der neuern Steinschneider aus des Mariette traité des pierres gravées übersezt, und endlich ziemlich weitläuftige Supplemente und Anmerkungen des Uebersezers zu der Mariettischen Abhandlung.

rühmt worden. Aber unter dem Pabst Leo dem X erschien eine beträchtliche Anzahl vorzüglicher Künstler in Stein und Stahl, davon Giov. Bernardi, Valerio Belli, insgemein Val. Vicentino genannt, und Matteo de Nassaro, Aless. Cesari und Pietro Mar. da Pescio die vorzüglichsten waren. Die Arbeiten des Val. Vicentino sind meistentheils schöner, als die Antiken vom zweyten Rang, und viele seiner Münzen und Steine nach antiker Art werden eben deswegen, weil sie zu schön sind, für nachgemachte, oder nachgeahmte Werke erkannt.

In der zweyten Hälfte des XVI Jahrhunderts scheinet die Anzahl der guten Künstler in dieser Art in Italien abgenommen zu haben, doch verdienen Jac. von **Trezzo** und **Birago**, zwey Mayländer die für König Philipp den II in Spanien gearbeitet haben, genennt zu werden. Der Birago soll zuerst unternommen haben in Diamant zu schneiden. Damals fiengen auch deutsche Stein- und Stempelschneider unter dem Kayser Rudolf dem II an sich hervor zu thun. Sandrat gedenkt zwar eines **Engelhards** aus Nürnberg, der ein Freund des Alb. Dürers soll gewesen seyn, als eines großen Künstlers; aber er sagt zugleich, er habe sich durch Pettschafte hervorgethan. Unter Kayser Rudolf machte sich Caspar **Lehmann** berühmt, nach ihm Christoph **Schwaiger**. Und gegen Ende des XVI und Anfangs des XVII Jahrhunderts, fiengen auch in Frankreich einige an berühmt zu werden. Von **Coldoree** hat man einige schöne Köpfe von Heinrich dem IV und in dem Cabinet des Hrn. v. Crozat, das izt der Herzog von Orleans besizt, ist ein Cameo von ihm, der den Kopf der Königin Elisabeth von England vorstellt, und von Mariette gerühmt wird. Auch wird ein Julien de Fontenay, Cammerdiener Heinrichs IV genennt; aber der eben erwähnte Schriftsteller, hält ihn mit dem Coldoree für eine Person.

Ueberhaupt aber liefert das XVII Jahrhundert wenig berühmte Namen der Steinschneider; hingegen haben sich in demselben viel sehr gute Stempelschneider hervorgethan. In der ersten Hälfte desselben verdienen **Warin**, dessen Köpfe von den Königen Ludwig XIII und XIV sehr schön sind, Thomas **Simon**, der unter Carl I in England gearbeitet hat, vorzüglich angemerkt zu werden. Von der andern Hälfte desselben bis auf unsre Zeit hat sich die Anzahl sehr guter Stempelschneider sehr vermehret. Die Liebhaber schäzen besonders die Arbeiten der Römer Hamerani, (vielleicht **Hammer**, denn sie scheinen deutschen Ursprungs zu seyn) eines **Joh. Crokers** aus Dreßden, der in London Königl. Stempelschneider gewesen, eines Rottiers, eines **Karlsteen** aus Schweden, dem man die Erfindung des erhabenen Stempels (†) zuschreibt, eines **Raymund Falz**, der in Berlin unter Friedrich dem I gelebt hat, und vorzüglich meines unlängst verstorbenen Landsmanns **Hedlinger**.

Von den neuern Steinschneidern sind vorzüglich **Dorsch** aus Nürnberg, **Flavio Sirlato**, **Carlo Costanzi**, **Domenico Landi**, **Gottfr. Grafft**, **Jac. Guay**, und vornehmlich **Laur. Natter**, bekannt.

Stellung.
(Schöne Künste.)

Es liegt in den verschiedenen Stellungen des Leibes eine so große Kraft, daß fast jede Vollkommenheit und jede Schwachheit, jede Leidenschaft, jede Gemüthsart und jeder Charakter durch die Stellung allein kann ausgedrükt werden. Zuneigung, Hochachtung, Mitleiden für andre Menschen, oder Verachtung, Furcht und Abneigung gegen sie, können durch die bloße Stellung des Leibes bewürkt werden. Auch die Unachtsamesten wissen es, daß es freche und bescheidene, hochmüthige und demüthige, fröhliche und niedergeschlagene Stellungen giebt; die sich aber besonders darin geübet haben, die menschliche Seele in dem Körper zu sehen, entdeken bisweilen in der Stellung des Leibes ihre ganze Beschaffenheit. Deswegen ist die bloße Leibesstellung ein wichtiger Gegenstand in den Werken der schönen Künste. Mahler und Bildhauer, Schauspiehler, Tänzer und Redner befinden sich gar oft in dem Fall, den größten Nachdruk ihrer Vorstellungen durch dieses Mittel zu erhalten. Darum ist es eben so wichtig für sie, den Menschen in seinen verschiedenen Stellungen zu beobachten, als auf die innern Bewegungen und Regungen des Herzens Achtung zu geben; und der kennt den Menschen gewiß nur halb, der blos sein

(†) Es ist nicht nur leichter und sicherer erhabene, als vertiefte Arbeit zu machen; sondern wenn man, wie ofte geschieht, die Fatalität hat, daß ein Stempel im Härten, oder während dem Prägen springt, so kann man, vermittelst des erhabenen Stempels, bald wieder einen andern vertieften prägen.

sein innwendiges kennt. Gar oft überzeuget uns die bloße Stellung von der Aufrichtigkeit oder Falschheit der Versicherungen, die man uns giebt; und oft empfinden wir durch die Stellung mit weit mehr Zuverläßigkeit, oder mit stärkerm Nachdruk, was in dem Herzen der andern vorgeht, als ihre Worte uns sagen können.

Es würde sehr unnüze, oder wol gar ungereimt seyn, dem Künstler die verschiedenen Stellungen nach der darin liegenden mannigfaltigen ästhetischen Kraft mit Worten zu beschreiben, oder ihn belehren zu wollen, wie er in besondern Fällen den Eindruk, den er zu machen hat, durch Stellung bewürken soll. Man muß dieses nothwendig aus eigener Beobachtung wissen. Die Theorie der Künste kann in diesem Punkt nicht weiter gehen, als daß sie die große Wichtigkeit der Sache vorstelle und den Künstler von der Nothwendigkeit überzeuge, sich ein eigenes und angelegenes Studium daraus zu machen, die Menschen in den verschiedenen Stellungen des Leibes genau zu beobachten, und sich zu üben ihre Kraft zu empfinden. Hat er hinlängliche Kenntniß darin erlanget, so wird er auch die Nothwendigkeit einsehen, sich darin zu üben, daß er jede Stellung, die er nöthig hat, in seiner eigenen Person annehmen, oder durch richtige Zeichnungen darstellen könne. Vorschriften helfen hiezu gar nichts. Wenn man sie gelernt hätte, so würde man sie doch bey der Ausübung wieder vergessen müssen, wenn man nichts unnatürliches machen wollte. So urtheilet ein Meister der Kunst so gar über die fünf Haupt- oder Elementar-Stellungen des Tanzes (†).

Bey dem mündlichen Vortrag des Redners, hat gar ofte die Stellung eben so viel Kraft zu überzeugen oder zu rühren, als die Worte selbst, und es geschiehet auch nicht selten, daß das, was Redner oder Schauspiehler sprechen, durch ihre Stellung vollkommen wiederlegt wird. Der Schauspiehler besonders hat in seiner ganzen Kunst nichts wichtigeres, als die Stellung. Wenn er dieser Meister ist, so wird ihm alles übrige leicht werden. Man kann beynahe dasselbe von dem Zeichner sagen. Es giebt Stellungen, die uns, wenn wir auch die Gesichtszüge nicht sehen, so bestimmt und so gewiß von dem Charakter, oder von einer vorübergehenden Gemüthslage der Personen unterrichten, daß wir kaum mehr nöthig haben, auf das Gesicht zu sehen. Dergleichen höchst lebhaft schildernde Stellungen trifft man vorzüglich in Raphaels Werken an, deren fleißiges Betrachten nicht nur dem Zeichner, sondern auch dem Schauspiehler und Redner höchstens zu empfehlen ist.

(†) Les positions sont bonnes à savoir & meilleures encore à oublier: il est de l'art du grand Danseur de s'en écarter agréablement. Au reste toutes celles où le corps est ferme & bien dessiné sont excellentes. Noverre Lettres sur la danse p. 278.

Stimme.

(Musik.)

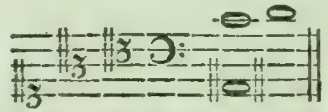
Dieses Wort hat mehrere Bedeutungen. Es bedeutet 1) die menschliche Stimme an sich; und 2) jede geschriebene Partie eines Stüks, die den Gesang enthält, der gesungen oder gespiehlet werden soll. In diesem Verstand ist ein Quatuor ein vierstimmiges Stük, das aus einer Violin- einer Flöten- einer Bratsche- und einer Baßstimme, oder wenn es ein Singstük ist, aus einer Discant- Alt- Tenor- und Baßstimme, die man auch Singstimmen nennet, bestehen kann. Selbst die verschiedenen Töne, die zu einem Accord gehören, werden auch so viel Stimmen genennet: so sagt man, daß zu einem vollkommenen Dreyklang vier Stimmen gehören. Daher auch die Benennungen: Hauptstimme, Oberstimme, Solostimme, Mittelstimme; oder zweystimmig, dreystimmig, vielstimmig, vollstimmig ꝛc. Aeußerste Stimmen sind die Oberstimme und der Baß gegen einander. Es ist für die Tonsezer eine Regel, daß jede Stimme der Natur des Instruments gemäß, und besonders in Stüken, wo sie mehr als einfach besezt wird, leicht vorzutragen sey; daß die Hauptstimme nicht durch die Mittelstimmen verdunkelt werde; und daß in den äusserstien Stimmen die vollkommenste Reinigkeit beobachtet sey.

In Ansehung der menschlichen Stimme gehören physikalische Untersuchungen, über ihre Entstehung und über die Ursachen ihrer Verschiedenheit in den Altern und Geschlechten, nicht in den Plan dieses Werks. Wer davon unterrichtet seyn will, findet in Tosis Anleitung zur Singkunst (*) hinlänglichen Unterricht davon. Wir merken nur überhaupt an, daß die weibliche Stimme wegen ihrer Annehmlichkeit

(*) Nach des Herrn Agricola Uebersezung S. 22. u. f.

keit und Dauer einen Vorzug vor der männlichen habe. Die Stimme der Castraten, zu geschweigen, daß sie durch grausame und die Menschheit schändende Mittel erzwungen wird, und selten geräth, verbindet, wenn sie auch am vollkommensten ist, mit ihrer Annehmlichkeit doch so viel unnatürliches, daß sie mit einer schönen weiblichen Stimme nicht in Vergleichung zu ziehen ist. Deutschland zeugt vor vielen andern Nationen vortreffliche Baßstimmen.

Die Stimmen werden überhaupt in hohe und tiefe eingetheilt. Hohe sind: der Discant und Alt; tiefe: der Tenor und Baß. Knaben und Frauenzimmer singen den Discant; Jünglinge von noch nicht reifen Alter haben insgemein eine Altstimme; Männern ist der Tenor und Baß eigen. Der natürliche Umfang jeder Stimme, den ein Tonsezer, der für die gewöhnlichen Menschenstimmen sezt, in Chören nicht überschreiten muß, ist von einer Decime, höchstens einer Undecime in allen Stimmen, wie aus dieser Vorstellung zu sehen ist:



In Arien ist ihm eher vergönnt, noch einen Ton höher oder tiefer zu gehen, weil nur ein Sänger, der den Umfang der Stimme habe, dazu nöthig ist. Wenn die Musik von einer Orgel, die im Chorton gestimmt ist, begleitet wird, so ist auch hierauf Rüksicht zu nehmen; der Umfang jeder Stimme ist alsdenn um einen Ton tiefer.

Aber nicht alle Stimmen sind in dem Umfang einer Decime oder Undecime eingeschränkt. Einige gehen noch um einen oder etliche Töne höher; andere tiefer. Mancher hat eine Stimme, die drittehalb Octaven im Umfange hat. Es giebt Discantstimmen, die bis ins dreygestrichene d und noch höher gehen; es giebt auch hohe oder tiefe Altstimmen. Für solche Stimmen aber sezt der Tonsezer nur in besondern Fällen.

Daß der Klang der menschlichen Stimme großen Vorzug vor jedem Instrument, von welcher Art es sey, habe, fühlt jedes Ohr. Man empfindet bey einer guten Stimme mit dem Klang, der das Gehör rühret, etwas von der Seele der singenden Person; sie hat etwas mehr, als körperliches: was eine Statue gegen einen lebenden Menschen ist, das ist der Ton eines Instruments, gegen den Ton der Menschenstimme. Daher sind die Singstüke die wichtigsten Werke der Musik, und es ist nicht möglich durch Instrumente, so gut sie auch gespiehlt werden, so tief in die Herzen zu dringen, als durch Menschenstimmen. Und doch sollte man aus der Beschaffenheit der gewöhnlichen Concerte das Gegentheil schließen. Sie sind durchgehends so beschaffen, daß man denken sollte, die Tonkünstler sähen das Singen, als eine Nebensach an; denn man hört allemal zehen Instrumentalstüke gegen ein Singstük, und gegen hundert Liebhaber, die auf Instrumenten spiehlen lernen, findet man kaum einen, der sich auf das Singen legt.

Stimmen. Stimmung.
(Musik.)

Von der richtigen Stimmung der Instrumente hängt bey der Aufführung der Tonstüke die Reinigkeit der Harmonie, folglich ein beträchtlicher Theil der guten Würkung eines Stüks ab. Wir haben deswegen für nöthig erachtet, in diesem Artikel das was zur richtigen Stimmung der verschiedenen Instrumente gehört, ausführlich vorzutragen.

Zuerst wird in jedem Instrument ein Ton festgesezet, mit dem die übrigen Töne in ihrer Höhe oder Tiefe verglichen werden. Dieser Ton kann bey einem einzelnen Instrument willkührlich seyn; wo aber mehr Instrumente zugleich spiehlen sollen, ist nöthig, daß alle nach einem Ton, nämlich gleich gestimmt seyen. Es ist aber bey dem Mangel der vollkommenen Reinigkeit verschiedener Intervalle unsers heutigen Systems (*), und bey der verschiedenen mechanischen Einrichtung der Instrumente nicht gleichgültig, welcher Ton zum Stimmton gewählet werde, wenn die Spiehler in allen Tonarten gleich rein zusammen stimmen sollen. Da dieses in einem Orchester von der äußersten Wichtigkeit ist, und so wenig bestimmt worden, daß jeder sein Instrument nach Gutdünken zu stimmen pflegt, und den ersten den besten Stimmton, der ihm bequäm ist, wählet, ohne zu bedenken, daß dieser Ton temperirt, und gegen andere Instrumente zu hoch oder zu tief seyn könne, wodurch denn für jedes feine Gehör oft die übelste Würkung im Ganzen entsteht; so wollen wir hier eine leichte und richtige Methode angeben, nach welcher zuerst die Orgel oder das Clavicembel, gestimmt seyn müsse; und dann die
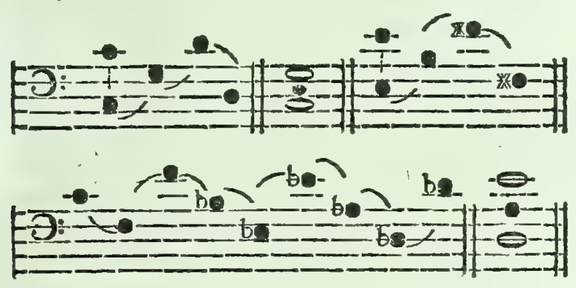
(*) S. System. Temperatur.

Stimm=

Stimmtöne anzeigen, nach denen die übrigen Instrumente gestimmt werden müssen.

Ueberhaupt muß die Stimmung, so weit es möglich ist, durch ganz reine consonirende Intervalle geschehen, weil diese am leichtesten gegen einander zu vergleichen sind. Bey den Clavierinstrumenten, wo jeder Ton des Systems gestimmt werden muß, ist eine Temperatur zu wählen, die so beschaffen sey, daß, indem man durch reine consonirende Intervalle fortstimmt, sie jedesmal genau getroffen werden könne. Die Richtigkeit der Temperatur, die auf folgende Art im Stimmen allemal genau getroffen werden kann, ist an einem andern Ort erwiesen (*) worden.

(*) Temperatur.

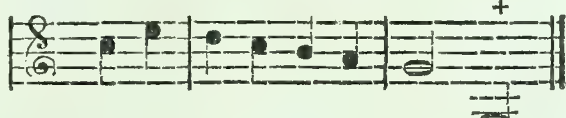


Man nimmt nemlich c auf einer richtigen Stimmpfeife zum Stimmton, stimmt die Octave desselben, dann die reine Quinte g; von g die reine Quinte $\bar{d}$ und dessen Unteroctave. Darauf paßt man die reine Terz e in den Dreyklang von c. Von dem erhaltenen e verfährt man vorgeschriebener maaßen bis ♯f, wie in dem ersten Absaz von c bis d. Nach dem erhaltenen ♯f fängt man mit $\bar{c}$ an, und stimmt durch reine Unterquinten und Octaven bis ♭$\bar{d}$. Alsdenn fehlt nur noch das einzige a, welches zwischen d und $\bar{e}$ so eingepaßt wird, daß es gegen beyde leidlich klingt, welches sehr leicht bewerkstelliget werden kann. Von c bis $\bar{♯f}$ sind nun alle Töne gestimmt; nach diesen werden die übrigen Töne Octaven- oder Quintenweise fortgestimmt. Auf einem nach dieser Temperatur gestimmten Clavierinstrument hat jeder Dreyklang oder jede Tonart ihren besondern Charakter (*), der mit dem, den man auf den übrigen Instrumenten so leicht unterscheidet, aufs genaueste übereinstimmt. Diejenigen, die der Violinen wegen die Quinten c g d a e rein stimmen, erhalten in C dur eine Tonleiter und einen Charakter, der nur dem Cis dur eigen ist, und Cis dur wird umgekehrt zu C dur. Es ist doch bey jeder Stimmung hauptsächlich darauf zu sehen, daß die gebräuchlichen Kirchentonarten vorzüglich rein erhalten werden.

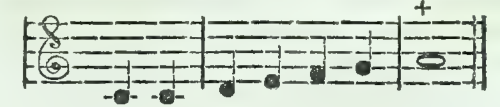
(*) S. Tonart

Soll nun ein ganzes Orchester wol zusammenstimmen, so müssen die Violoncellisten das große C, oder die Quinte C-G des Clavicembals oder der Orgel, die nach vorgeschriebene Art gestimmet ist, zum Stimmton nehmen, und danach ihre C-Sayte und die reine Oberquinte stimmen, von da sie mit reinen Quinten aufwärts fortfahren. Die Bratschisten verfahren auf eben diese Weise eine Octave höher. Die Violinisten stimmen die Quinte der Secund- und Terzsayte nach dem g und $\bar{d}$ der Orgel oder des Flügels, und stimmen dann auch aufwärts mit reinen Quinten bis ins $\bar{\bar{e}}$ fort.

Einige Violinisten haben die üble Gewohnheit, ihre Quint- und Quartsayten nach dem Clavicembal oder Flügel zu stimmen, und alsdenn mit reinen Quinten unterwärts fortzufahren. Ist nun das Violoncell von dem C-G des Flügels aufwärts gestimmt, so ist das g der Violinsayte gegen der Octave des G der Violoncellsayte schon um $\frac{1}{80}$ zu tief. Man darf auf einer so gestimmten Violine nur folgende Noten langsam und rein spiehlen:



um zu hören, daß das lezte g gegen das vorhergehende $\bar{g}$, als Octave zu tief ist. Zwar wird nach unserer Art zu stimmen, die $\bar{\bar{e}}$-Sayte der Violine gegen die C-Sayte des Violoncells, als große Terz um $\frac{1}{80}$ höher, als $\frac{4}{5}$, und die $\bar{a}$-Sayte als Sexte von C auch um $\frac{1}{80}$ höher, als $\frac{3}{5}$; aber gute Violinisten lassen diese bloßen Sayten niemals hören, sondern greifen sowol das $\bar{\bar{e}}$ als das $\bar{a}$ allezeit auf der unteren Sayte mit dem kleinen Finger, oder in der Applicatur, und temperiren diese Töne nach Erfoderniß der Tonart schon aus Gefühl. So bald die Violin, oder jedes Geigeninstrument nach reinen Quinten gestimmt ist, muß in folgenden Noten das lezte $\bar{a}$ schon in der Applicatur gegriffen werden, weil das bloße zu hoch ist:



Quanz hatte diese Unvollkommenheit der reinen Quintenstimmung auch bemerkt; er schlug daher

vor (*), die beyden Quinten $\bar{d}\,\bar{\bar{a}}$, und $\bar{\bar{a}}\,\bar{\bar{e}}$ auf der Violine etwas unter sich schwebend zu stimmen; allein dadurch würde die Unvollkommenheit noch vermehrt worden seyn, weil kein Violinist alsdenn auf diesen beyden Sayten eine einzige Quinte hätte rein angeben können. Daher ist, wenn man annimmt, daß die zwey Sayten $\bar{\bar{a}}$ und $\bar{\bar{e}}$ im Spielen nicht anders als nur in Geschwindigkeiten, blos angegeben werden, die reine Quintenstimmung von g aufwärts, die vollkommenste Art, die Violinen zu stimmen.

(*) In seiner Anweisung d. Flötetraversiere zu spielen.

Die Flöten und Hoboen, die im Blasen höher werden, müssen nicht, wie es fast durchgängig geschiehet, mit dem $\bar{\bar{e}}$ der Violine, welches ohnehin schon um $\frac{1}{80}$ zu hoch ist, sondern mit dem $\bar{\bar{e}}$ der Orgel oder des Flügels gleich gestimmet werden. Die Waldhörner werden allezeit in dem Hauptton des Stüks gestimmet.

Seitdem Rousseau sich so sehr über die Gewohnheit des französischen Orchesters, ganze Stunden lang vor einer Kirchenmusik oder einer Oper zu stimmen und zu präludiren aufgehalten hat, hat diese üble Gewohnheit in Paris nachgelassen; man stimmt izo in der großen Oper daselbst nicht einmal im Orchester, sondern in besonderen Nebenzimmern, und jeder ist in einem Augenblick mit seinem Instrument fertig. Es wäre zu wünschen, daß manche deutsche Capellen diesen Beyspiehl folgen, und einmal einsehen lernen möchten, daß der Zuhörer auf keine unangenehmere Weise, und schlechter zu dem folgenden vorbereitet werde, als durch das ewige Stimmen und Präludiren so vieler Instrumente in einander und durch einander, ohne daß einer vor den andern hören kann, ob sein Instrument gestimmt ist, oder nicht.

Strophe.
(Dichtkunst.)

Ursprünglich bedeutete das Wort in den lyrischen Gedichten der Griechen eine Folge von Versen, die von einem Chor in einem Zug, oder Marsch gesungen wurde; weil das Singen mit einem feyerlichen Umzug oder Gang des singenden Chores verbunden worden. Wann der Chor sich in seinem Zug wendete; so fieng eine zweyte Folge von Versen an, deren Anzahl und metrische Einrichtung eben so war, wie in der ersten; also mußte der Chor eben so viel Schritte thun um die zweyte Strophe zu singen, als sie zur ersten nöthig hatte. Diese zweyte Folge wurd Antistrophe genannt. Wann der Chor hierauf stillstehend noch etliche Verse sang, so wurden diese zusammen Epodos genannt und waren in der metrischen Einrichtung von Strophe und Antistrophe verschieden. Wann mit diesen drey Säzen das Lied noch nicht geendiget war; so wurden in der Folge die Verse genau nach dem Sylbenmaaß und dem Metrum der vorhergehenden Säze wiederholt. Dieses kann man in den strophischen Chören der griechischen Tragödien und in den Oden des Pindars sehen.

Izt giebt man den Namen der Strophe in unsern Oden und Liedern einer Periode von etlichen Versen, die allen folgenden Perioden in Ansehung des Sylbenmaaßes und der Versart zur Lehre dienet. Nämlich drey, vier, oder mehr Verse, womit das Gedicht anfängt, dienen durch das ganze Lied in Absicht auf das Sylbenmaaß und die Länge der Verse dergestalt zur Lehre, daß hernach die Folge des Gedichts in jedem Abschnitt von drey, vier, oder mehr Versen, genau so seyn muß, wie in den ersten. Folgende vier Verse:

Freund! die Tugend ist kein leerer Name
Aus dem Herzen keimt der Tugend Saame,
Und ein Gott ists, der der Berge Spizen
Röthet mit Blizen.

machen eine Strophe der sapphischen Versart aus; so lange das Lied dauert, machen immer vier folgende Verse eine Strophe, die in Absicht des Sylbenmaaßes und der Länge der Verse genau so ist, wie diese.

Es giebt einfache und Doppelstrophen. Die einfachen, machen, wie die so eben angeführte, nur eine einzige Periode aus, die am End einen Hauptruhepunkt hat. Die Doppelstrophe besteht aus mehr Versen, die zwey rhythmische Hauptabschnitte ausmachen, wie folgende:

Welche Fluren! Welche Tänze!
Welche schön geflochtne Kränze!
Welch ein sanftes Purpurlicht!
Sanfter war die Morgenröthe
Die des Waldes Grün erhöhte
Mir im schönsten Lenze nicht! (*)

(*) Jacobi

Obgleich die zweyte Hälfte genau dieselbe metrische Beschaffenheit hat, als die erste; so empfindet man doch, daß der Ton sich etwas abändert.

Bisweilen aber hat der andre Theil der Strophe ganz andre Verse, und alsdenn unterscheiden sich die beyden Abschnitte noch merklicher, wie hier:

Hier auf diesem Aschenkruge,
Weint die Freundschaft ihren Schmerz,
Und mit diamantnen Pfluge
Zieht der Kummer Furchen in mein Herz.
Finsterniß und Stille!
Unter eurer Hülle,
Lad' ich Erd' und Himmel zum Gehör.
Klagen will ich: Ach, mein Liebling
Ist nicht mehr. (*)

(*) Die Karschinn.

Diese Doppelstrophen gleichen den Tanzmelodien, die insgemein ebenfalls aus zwey Theilen bestehen, die sich im Ton unterscheiden. Bisweilen unterscheidet sich die zweyte Hälfte der Doppelstrophe von der ersten auch durch das Sylbenmaaß.

Die Doppelstrophen geben den Liedern große Annehmlichkeit, wegen der Veränderung des Tones, besonders wenn im zweyten Theil auch der Rhythmus sich ändert, wie in der so eben angeführten Strophe. Die eigentliche Ode scheinet die Doppelstrophe weniger zu vertragen.

Studium.
(Schöne Künste.)

Zu einem vollkommenen Künstler werden drey Dinge zugleich erfodert, Genie, Kenntnis und Fertigkeit. Das erste giebt die Natur, das zweyte wird durch das Studium, und das dritte durch Uebung erlanget. Wir verstehen also durch Studium alle Bemühungen, die der Künstler anzuwenden hat, um die Kenntnisse jeder Art, die ihm nöthig sind, zu erlangen. Bisweilen giebt man dem Wort auch eine weitere Bedeutung, und begreift auch die Uebung selbst mit darunter; wir sprechen aber von dieser besonders. Doch schließen wir die Uebung nicht ganz vom Studium aus; denn es gehöret noch einigermaaßen mit zum Studiren, daß man sich in der Fertigkeit zu sehen und zu empfinden übe. Der Mahler muß sein Aug, der Tonsezer sein Ohr, und jeder Künstler überhaupt Verstand, Geschmak und Empfindung an allen Gegenständen der Kunst üben; und dieses ist von der eigentlichen Uebung, das, was man empfunden hat, auszudrüken, unterschieden, und kann noch zum Studium gerechnet werden.

Wenn man Natur und Kunst gegen einander stellt, in der Absicht zu erforschen, was jede zum vollkommenen Künstler beytrage, so gehört auch das Studium zur Kunst: und so hat es Horaz ohne Zweifel verstanden, wenn er beyden einen gleichen Antheil an der Vollkommenheit eines Werks zuschreibt. Das Genie, und was man überhaupt Gaben der Natur nennt, sie bestehen in äußerlichen, oder innerlichen Fähigkeiten, machen eigentlich die Grundlage des Künstlers aus; aber man würde sich sehr betrügen, wenn man glaubte, daß außer dem denn weiter nichts, als äußerliche Uebung in dem Mechanischen der Kunst hinzukommen müsse. Man betrachte nur die Werke der Künstler, die vorzügliches Genie zeigen, wie Homer, oder Shakespear; so wird man sich bald überzeugen, daß sie die Gegenstände ihrer Kunst mit weit mehr Fleis und Genauigkeit betrachtet und überlegt haben, als andre Menschen thun, und daß eben dieses ihr Genie in stand gesezt hat, sich in dem hellen Lichte zu zeigen, das wir bewundern. Aus jeder Schilderung sichtbarer Dinge, die Homer mit Fleis einmischt, bemerkt man einen Menschen, der mit ausserordentlicher Aufmerksamkeit jeden Gegenstand betrachtet, auf alles, was darin vorkommt, genau Acht hat, und es recht gefließentlich darauf anlegt, ihn in der höchsten Klarheit und Lebhaftigkeit zu sehen. Eben so deutlich erhellet aus Shakespears sittlichen und leidenschaftlichen Schilderungen, daß er sich ein ernstliches Studium daraus gemacht hat, jeden Charakter von einiger Kraft, jede Leidenschaft, bis auf das Innerste ihrer Beschaffenheit zu erforschen. Es ist deswegen eben so wichtig zu studiren, als Talente zu haben; denn beydes muß da seyn, wenn der Künstler groß werden soll.

Aber es ist bey der Theorie der Kunst nicht genug, daß man den Künstler von der Nothwendigkeit des Studirens überzeuge, man muß ihm auch sagen, wie er sein Studium am vortheilhaftesten einzurichten habe. Mancher geht lang in der Irre herum, und giebt sich viel Müh, die ihm zulezt wenig hilft, weil er auf Nebensachen studirt hat. Diejenigen Kunstrichter und Künstler, die gründlichen Unterricht zu der vortheilhaftesten Art in jeder Kunst zu studiren, gäben, würden dadurch jungen Künstlern einen sehr wichtigen Dienst erweisen. Wir halten eine aus der Natur der Sachen hergeleitete Anweisung zum Studiren für nüzlicher als alle Regeln, weil das wahre Studium jeden die Regeln selbst erfinden läßt.

Von dem allgemeinen Studiren, das überhaupt die Aufklärung des Verstandes und Erweiterung der Vorstellungskraft zum Zwek hat, und wodurch nicht nur der Künstler, sondern jeder andere Mensch, der sich künftig in Geschäften, die vorzügliche Gemüthsgaben erfodern, hervorthun soll, zu seinem Beruffe vorbereitet wird, wollen wir hier nicht sprechen; weil es den zukünftigen Künstler nicht allein angeht. Doch können wir nicht unangemerkt lassen, daß jede Uebung, wodurch die verschiedenen Anlagen des Genies überhaupt entwikelt werden, und jede Kenntnis, die den Gesichtskreis des Menschen überhaupt erweitert, auch dem Künstler höchst nüzlich sey. Es hat zwar große Künstler gegeben, die von den Schulstudien völlig entblößt gewesen. Aber es läßt sich allemal vermuthen, daß Unwissenheit und engere Schranken des Verstandes, die aus Mangel gründlicher Schulstudien herkommen, auch solche große Künstler in manchem Stük in der Kunst selbst einschränken. Man sagt, daß dem großen Raphael die Einsichten einiger fürtreflicher Männer von grosser Gelehrsamkeit, die er sich zu Freunden gemacht hat, in manchem Werke, wobey der Mangel an Studien sein Genie etwas würde gehemmt haben, sehr nüzlich gewesen. Darum würden wir allemal rathen, dem künftigen Künstler, so viel es ohne den Kunstübungen Abbruch zu thun, geschehen kann, (*) eine so genannte gelehrte Erziehung zu geben. Wenn sie nur gründlich ist, so wird sie ihn gewiß künftig in der Kunst selbst einige Grade höher heben, die er ohne dieselbe nicht würde erreicht haben.

(*) S. Uebungen.

Wir haben aber hier eigentlich nur das Studium zu betrachten, daß der Künstler bey reiffern Jahren und blos in Absicht auf seine Kunst zu treiben hat. Dieses geht auf folgende Hauptpunkte: 1. Auf allgemeine Kenntnis des Menschen. 2. Auf Kenntnis der besondern Charaktere und Sitten, ganzer Völker und einzeler Menschen. 3. Auf Kenntnis der sichtbaren Natur und 4. auf Kenntnis der Kunstwerke und der Künstler:

1. Im Grunde sind die schönen Künste nichts anders, als Künste gewissen Absichten gemäß, auf die Gemüther der Menschen zu würken: (*) und hieraus erhellet hinlänglich, wie wesentlich nothwendig jedem Künstler die Kenntnis der menschlichen Natur ist. Wie könnt' er ohne sie wissen, was in jedem Fall erfodert wird, Eindrüke von gewisser Art auf die Gemüther zu machen? Dieses Studium muß der Künstler mit genauer Beobachtung seiner selbst anfangen. Er muß sich angewöhnen, auf alles, was in ihm selbst vorgeht, Acht zu haben, und vornehmlich jede Rührung, die mit merklicher Lust oder Unlust verbunden ist, folglich Begierd' oder Abneigung erwekt, genau zu beobachten. Ein Mensch der sich selbst nie klar und bestimmt bewußt ist, was er denkt und empfindet, kann auch andere nicht kennen lernen. Wie so viel tausend Menschen täglich sprechen, ohne jemals auf die Sprache, deren sie sich bedienen Acht zu haben, um zu unterscheiden, wie vielerley Arten der Wörter vorkommen, und wie einige davon die Dinge, von denen man spricht, blos bezeichnen, andre ihre fortdaurende Beschaffenheit, noch andre vorübergehende Veränderungen darin ausdruken u. s. f.; so geht es auch überhaupt denen, die kein besonderes Studium daraus machen, mit der Kenntnis ihrer selbst; sie reden, handeln, fühlen sich bald angenehm, bald unangenehm gerühret u. s. w. ohne sich jemals der Dinge, die in ihnen vorgehen, deutlich bewußt zu seyn. Sie empfinden jede Leidenschaft, ohne von einer einzigen sagen zu können, was sie eigentlich ist, und wie sie entsteht; sie haben Gefallen oder Mißfallen an vorkommenden Dingen, und wissen nie zu sagen, was ihnen eigentlich daran gefällt, oder mißfällt. Solche Menschen gehören zum gemeinen Haufen, der überall mechanisch handelt, wie die Umstände es veranlassen, ohne recht zu wissen, was er thut, oder warum er so und nicht anders handelt.

(*) S. Künste.

Der Künstler, der sich selbst so wenig beobachtete, würde noch weit weniger wissen, was in den Gemüthern andrer Menschen vorgeht, folglich zu den wichtigsten Werken der Kunst untüchtig seyn. Durch fleißiges Nachdenken über seine Gedanken, Empfindungen, deren Veranlassung und Beschaffenheit aber wird er auch im Stand gesezt, andre Menschen kennen zu lernen.

2. Allgemeine Kenntnis der menschlichen Natur ist dem Künstler noch nicht hinlänglich, er hat mehr, wie jeder andere nöthig, die mancherley Charaktere und Sitten der Menschen zu kennen. Denn diese sind der wichtigste Stoff, den jede Kunst bearbeitet, darum muß er ein besonderes Studium daraus machen, so vielerley Menschen, als ihm möglich ist, kennen zu lernen. Er muß sich die Gelegenheit machen, viel mit Menschen von allerley Art, Stand und Charakter umzugehen; vornehmlich aber die=

diejenigen besondern Gelegenheiten zu Nuze machen, wo interessante Geschäfte sie in volle Würksamkeit sezen, da sich die Stärke des Genies und die Wärme des Herzens frey entwikeln können. Es ist nicht möglich die Kenntnisse dieser Art, die dem Künstler nothwendig sind, anders, als durch einen ziemlich ausgebreiteten Umgang zu erlangen; aber auch dieser würde wenig nüzen, wenn der Künstler nicht unaufhörlich die Aufmerksamkeit gleichsam gespannt hielte, um alles, was das Innere der Menschen verräth, auf das genaueste zu bemerken.

Dieses Studium der Charaktere der Menschen wird aber erst alsdenn recht nüzlich, wenn man hinlängliche Kenntnis der mancherley Arten der Geschäfte, der Angelegenheiten und mancherley durch einander laufenden Interessen, des öffentlichen und Privatlebens hat. Darum sollte der Künstler sich auch angelegen seyn lassen, diese Kenntnisse zu erwerben. Er kann damit anfangen, daß er erst das Volk, oder die bürgerliche Gesellschaft in der er lebt, nach den verschiedenen Ständen, Geschäften, und Angelegenheiten jedes Standes, genau kennen lernt: denn kann er aus der Geschichte andre Völker und Staaten damit vergleichen, und so allmählig zu einer guten Kenntnis der Welt und des menschlichen Geschlechts gelangen.

3. Hiezu muß nun auch das Studium der sichtbaren Natur kommen. Man ruft dem Künstler von allen Orten her zu, die Natur sey die wahre Schule, wo er seine Kunst lerne könne; aber er muß auch wissen, wie er in dieser Schule studiren soll. Die Natur ist im eigentlichen Verstande die Lehrmeisterinn des Künstlers; weil sie gerade auf den Zwek arbeitet, den auch die schönen Künste sich vorsezen. (*) Der allgemeine Charakter der Werke der Kunst (**) ist in allem, was die Natur hervorgebracht hat, anzutreffen. Durch tägliches Betrachten derselben wird der Geschmak gebildet. Gefühl des Schönen, der Einheit und Mannigfaltigkeit, Uebereinstimmung der äußern Form mit dem innern Charakter, der Harmonie aller Theile, der Wahrheit und Vollkommenheit, und kurz jeder Eigenschaft eines ganz vollkommenen Werkes, wird durch fleißiges und überlegtes Beobachten der mannigfaltigen Werke der Natur nothwendig geschärft. Zu diesem allgemeinen Vortheil kommt noch der besondere, daß die meisten Künste ihren zu bearbeitenden Stoff, die redenden aber ihre Bilder, zu Gleichnissen, Vergleichungen und Metaphern, in großem Reichthum und Mannigfaltigkeit darin antreffen. Darum erleichtert die Kenntnis der Natur dem Künstler die Erfindung, und giebt ihm einen Reichthum sinnlicher Vorstellungen, die er auf das Vortheilhafteste brauchen kann. Man wird daher fast immer finden, daß vorzügliche Künstler sehr genaue und fleißige Beobachter der ganzen sichtbaren Natur sind, die ihr Aug' auf alles, was ihnen vorkommt, mit einer Art von unersättlicher Gierigkeit werfen. Und es geschieht nicht selten, daß man das Vergnügen hat, Dinge, die uns in den Werken großer Künstler am meisten gefallen, und die wir ihrer Erfindungskraft zugeschrieben haben, endlich in der Natur anzutreffen.

(*) S. Künste.
(**) S. Werke der Kunst.

4. Endlich ist auch besonders das Studium der besten Kunstwerke selbst, eine sehr vortheilhafte Sache für den Künstler. Es ist eine allgemein erkannte Wahrheit, daß Beyspiehle, wo nicht besser, doch schneller unterrichten, als Regeln; diese Beyspiehle nun findet man in den Werken der besten Künstler. Wer Genie zu einer Kunst hat, bekommt so gleich bey Betrachtung vorzüglicher Werke, mehr Licht, über das Praktische derselben, als ein langer Unterricht ihm geben könnte. Zu einem vollkommenen Werke der Kunst gehören so sehr vielerley Dinge; es ist auch von dem besten Kunstgenie nicht zu erwarten, daß es gar alle von selbst erreichen werde. Ein Künstler ist in einem Punkt vorzüglich, ein andrer in einem andern. Darum werden nicht eher Werke, die in allen Theilen vollkommen sind, an den Tag kommen, bis große Künstler vielerley Werke ihrer Vorgänger gesehen haben, in denen sie Stükweise jeden einzeln Theil der Kunst in seiner Vollkommenheit erbliken. Man sagt von dem großen Raphael selbst, daß er nicht eher zu der Höhe gekommen, in der wir ihn izt bewundern, bis er die Gemählde des Michel Angelo gesehen hat. Für junge Künstler könnte nichts wichtigeres gethan werden, als daß jeder vorzüglich große Künstler aufrichtig öffentlich bekannt machte, was er in einem oder dem andern Theile der Kunst, aus Betrachtung fremder Werke, gelernt hat.

Sowol in dieser, als in andern Absichten ist es nüzlich, wenn gute Lebensbeschreibungen berühmter Künstler bekannt gemacht werden. Ihre Methoden zu studiren, die Umstände in denen sie sich befunden, ihre Bekanntschaften und alles, was überhaupt etwas zu

zu ihrer Bildung beygetragen hat, kann andern zu wichtigen Lehren dienen.

Stukkatur.

(Baukunst.)

Das Wort kommt vom italiänischen Stucco, welches eine Art Mörtel bedeutet, der aus Kalk und fein gestoßenen Marmor gemacht wird. Aus diesem Stuk, werden allerhand Zierrathen der Baukunst, als Laubwerk, Festone, Blumen und Früchte, Cartuschen u. d. gl. verfertiget, die man überhaupt **Stukkaturarbeit** nennt. In den Gebäuden werden vornehmlich die Gesimse und Dekken der Zimmer mit Stukkaturarbeiten verziehret; man kann sie aber auch an den Außenseiten anbringen, wenn sie nur dem Regen nicht allzusehr ausgesezt sind. Hier zu Lande wird blos aus dem gemeinen Kalkmörtel, wie die Maurer ihn brauchen, und gebranntem Gyps ein Stuk gemacht, der auch außen an den Gebäuden sehr dauerhaft ist. Es scheinet, daß **Vitruvius** von der Stukkaturarbeit unter dem Namen Coronarium opus spreche.

Der Stuk ist weich, wie Thon, und läßt sich also mit kleinen eisernen Spatheln bearbeiten. Wenn er frisch angemacht ist, wozu weiter nichts erfodert wird, als daß man unter frischen Maurermörtel etwa die Hälfte (auch mehr oder weniger) gebrannten frischen Gyps mischt, so ist er ganz weich, und wird allmählig auf die Stelle, wo man Zierrathen anbringen will, aufgetragen. Nach einer kurzen Frist wird er etwas steifer, so daß man ihn entweder in Formen drüken, oder auf andre Weise nach Belieben bilden kann: währender Arbeit aber wird er immer steifer, so daß man ihn zulezt mit verschiedenen eisernen Instrumenten beschneiden, und beschaben kann, um allerhand feine Zierrathen herauszubringen. Nach wenig Tagen ist er schon so hart, wie ein trokener Thon, und mit der Zeit nihmt er auch eine mittelmäßige Steinhärte an. Wird er fleißig und sorgfältig, auch zu einer Zeit gemacht, da er völlig hart werden kann, ehe Frost oder Regen darüber geht, so ist er auch von außen sehr dauerhaft, wie an vielen Häusern in Berlin zu sehen, wo dergleichen Arbeit zu Verziehrungen der Fenstereinfassungen sehr gewöhnlich ist.

Diese Arbeit ist deswegen schäzbar, weil sie in Vergleichung dessen, was ähnliche Zierrathen in harten Stein, oder auch nur in Holz geschnizt, kosten, sehr geringen Aufwand erfodert. Aber wenn sie auch so gemißbraucht wird, wie seit etlichen Jahren in Berlin geschieht, daß man die Außenseiten der Häuser ganz damit überladet, so wird sie dem Auge des Kenners sehr zum Ekel.

Stumme Spiehl.

Der Theil der Vorstellung des Schauspiehles, der ohne Reden geschieht. Man wagt es noch selten einen etwas beträchtlichen Theil der Handlung auf der Bühne stillschweigend fortgehen zu lassen; daher das stumme Spiehl nach der izigen Beschaffenheit der Bühne, vornehmlich bey den Personen statt hat, welche währender Zeit, da andre sprechen, entweder als Zuhörer, oder in andern Beschäftigungen auf der Bühne sind. Die Furcht vor dem Stillschweigen hat indessen gar ofte bey Dichtern sehr schwache frostige Scenen veranlasset. Es trift sich bisweilen, daß die Leidenschaften auf das höchste gestiegen sind, oder daß sich ein unvermutheter, aber höchst merkwürdiger Zufall ereignet, da das Stillschweigen sehr natürlich wird. Dieses zu verhindern, läßt der Dichter bisweilen Nebenpersonen reden, aber so schwach und so frostig, daß ein ganzer Auftritt dadurch verdorben wird.

In wichtigen Auftritten geschieht es ganz natürlich, daß die Hauptpersonen in einem etwas langen und wichtigen Stillschweigen sind. Läßt man alsdenn Nebenpersonen reden, so wird unsre Aufmerksamkeit von dem abgezogen, worauf sie allein sollte gerichtet seyn. Daher scheinet es schlechterdings nothwendig, daß bisweilen ganze Auftritte, oder doch Theile derselben stumm seyen.

Es sey aber, daß ein Auftritt ganz oder nur zum Theil stum̃ ist, so ist allemal das stumme Spiehl ein sehr wichtiger Theil der Kunst des Schauspiehlers. Denn es kommt gar oft vor, daß wenigstens ein Theil der vorhandenen Personen eine Zeitlang entweder blos zuhören, oder sonst keinen Antheil an der Unterredung haben. Alsdenn kann ihr stummes Spiehl viel verderben oder gut machen. Es spricht entweder gar keiner, oder nur einer, und alle andre hören zu, oder es unterreden sich zwey und andre hören zu, oder es sind Personen da, die weder reden noch zuhören, sondern für sich in Gedanken beschäftiget sind. Dies sind die vier Fälle des stummen Spiehls.

In den drey ersten Fällen, muß schlechterdings alles auf den Inhalt der Rede übereinstimmen. Die,

welche nicht reden, müssen den Redenden zuhören, und an ihren Stellungen, Minen, Gebehrden und Bewegungen, muß man den verschiedenen Eindruk der Rede sehen. Das stumme Spiehl muß einige Aehnlichkeit mit der Begleitung der Instrumente beym Gesang haben. Vor allen Dingen müssen die Schauspiehler sich dafür in Acht nehmen, daß ihr Spiehl die Aufmerksamkeit auf die Hauptpersonen, welche izt reden, nicht schwäche. Deswegen muß jede Mine, jede Stellung und Gebehrde gemäßigt seyn, daß sie nicht hervorsteche. Stumme Personen müssen sich immer erinnern, daß sie izt den Redenden untergeordnet sind. Es darf kaum gesagt werden, daß das stumme Spiehl nichts gegen den Geist des Auftritts enthalten müsse, denn dieses ist jedem offenbar. Aber dieses muß den Schauspiehlern auf das nachdrüklichste empfohlen werden, daß sie nichts gezwungenes und nichts künstliches machen. Weit besser wär' es, wenn sie gar nichts machten, und unbeweglich zuhörten. Nichts ist unerträglicher und der Täuschung, die beym Schauspiehl so sehr nothwendig ist, mehr entgegen, als wenn man Zwang und Kunst sehen läßt. Der Zuschauer muß gar nicht gewahr werden, daß der Schauspiehler auf sich selbst Achtung giebt.

In den Auftritten, wo eine stumme Person für sich steht und keinen Antheil an der Handlung nihmt, die alsdenn die Hauptsache des Auftritts ausmacht, wäre zu wünschen, daß der Schauspiehler gänzlich vergäße, daß noch jemand außer ihm auf der Bühne stehe. Er muß völlig so handeln, als wenn er ganz ohne Zeugen wäre. Aber vorher muß er genau nachdenken, wie weit sein Spiehl den andern Personen untergeordnet sey.

Sturzrinne.

(Baukunst.)

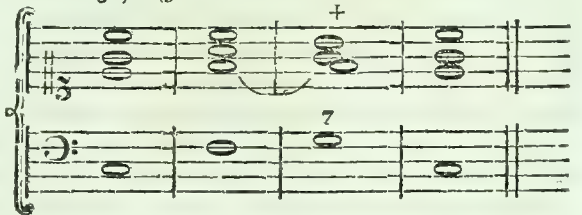
Ein großes Glied, das an dem Kranz der Gesimse, auch an dem Fuß der Säulenstühle gebraucht wird. Man findet die Zeichnung davon im Artikel Glieder.

Subsemitonium.

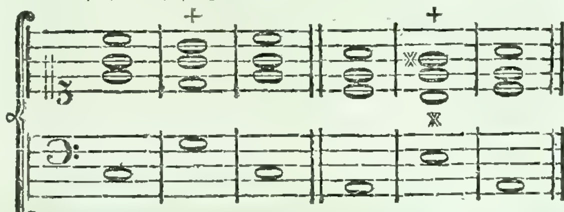
(Musik.)

Die große Terz der Dominante, oder der untere halbe Ton sowol des Haupttones, als überhaupt jedes Tones, in den ausgewichen wird. Dieser Ton hat etwas von der Eigenschaft der wesentlichen kleinen Septime an sich; er unterhält wie diese, den Ton darin man ist, befördert jede Ausweichung (*), und erregt allezeit das Gefühl des folgenden Accordes der Tonica, bey dem er einen Grad über sich in die Tonica geht. Z. B.

(*) S. Ausweichung S. 117 u. 118.

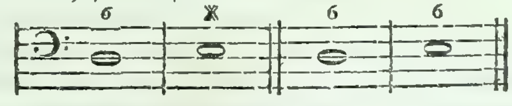


Ohne das Subsemitonium, welches auch Semitonium modi genennet wird, kann kein vollkommener Schluß weder in der Moll- noch Dur-Tonart bewerkstelliget werden; mit ihm hingegen kann der Schluß auch ohne die wesentliche Septime vollkommen seyn, auf folgende Art:



Man hat in vielstimmigen Sachen wol darauf Acht zu geben, daß das Subsemitonium nicht verdoppelt werde; nicht allein, wenn der Fundamentalton im Baß angeschlagen wird, sondern auch bey den Verwechslungen des Dominantenaccordes; weil jede Verdoppelung desselben hart klinget, und entweder verbotene Octavenfortschreitungen oder einen steifen Gesang verursachet. (*) Daher kann bey dem Sextenaccord des folgenden Beyspiehles die Sexte des ersten Exempels verdoppelt werden, in dem zweyten aber nicht, weil sie das Subsemitonium ist.

(*) S. Leitton.



Sylbenmaaß.

Das Wort scheinet in verschiedenen Bedeutungen genommen zu werden. Ueberhaupt drükt es das regelmäßige Abmessen der Sylben aus, in sofern es auf ihrer Länge und Kürze geht; wie wenn man sagte; die gebundene Rede unterscheide sich von der ungebundenen dadurch, daß in jener ein Sylbenmaaß beobachtet werde. Nach dieser Bedeutung wird es auch gebraucht, wenn man von einem Gedichte sagt, die

die Verse haben ein jambisches, oder trochäisches, oder ein nach einem andern herrschenden Fuß benenntes Sylbenmaaß. In diesem Sinne wird es ofte mit dem Worte Versart verwechselt, denn man sagt bisweilen auch eine jambische, trochäische u. d. gl. Versart. Man dähnet die Bedeutung bisweilen so weit aus, daß man die ganze metrische Beschaffenheit des Gedichts durch das Wort Sylbenmaaß ausdrükt. Diese Bedeutung hat es, wenn man vom elegischen, heroischen, dramatischen und lyrischen Sylbenmaaße spricht.

Wir schränken hier die Bedeutung blos auf die Beschaffenheit der Füße des Verses, ohne Rüksicht auf seine Länge und andre Eigenschaften ein, und schreiben allen Versen einerley Sylbenmaaß zu, wenn die Beschaffenheit ihrer Füße einerley ist, wie verschieden sie sonst in ihrer Länge seyen. Nach dieser Bedeutung sagen wir also die Alpen, die Satyren und die meisten Oden von Haller haben dasselbe Sylbenmaaß; in so fern nämlich die Füße der Verse durchgehends Jamben sind.

Das Sylbenmaaß nennen wir gleichartig, wenn der Vers aus gleichen Füßen, als Jamben, Trochäen u. s. f. besteht, ungleichartig, wenn mehrere Füße, als Spondäen, Daktylen u. a. in demselben Vers zusammenkommen. So viel sey von der Bedeutung des Worts gesagt.

Unsre deutsche Dichter voriger Zeit, das ist, die, welche vor dem vierzigsten Jahr dieses laufenden Jahrhunderts geschrieben haben, waren gewohnt meistentheils in gleichartigem Sylbenmaaß zu dichten, und zwar vornehmlich in dem jambischen und trochäischen, welchem sie aber bisweilen einen Spondäus mit einmischten. Zum lyrischen Gedichte wählten sie kürzere jambische oder trochäische; zum Erzählenden und Lehrenden aber längere, und blos jambische Verse. Die lyrischen Strophen aber sezten sie bisweilen aus Versen von verschiedenem Sylbenmaaße zusammen. Aber von Versen von ungleichartigem Sylbenmaaße wußten sie wenig, und glaubten vermuthlich, daß unsre Sprache sich dazu nicht schike.

Da sie in der lyrischen Art weit mehr Lieder, als Oden dichteten, so war es in der That auch schiklich bey gleichartigem Sylbenmaaße zu bleiben. Denn es scheinet, daß die durchaus gleichartige Empfindung, die zum Charakter des Liedes gehöret (*) auch ein solches Sylbenmaaß erfodere. Nur in den Liedern von solchen Doppelstrophen, da immer der zweyte Theil der Strophe der Empfindung eine veränderte Wendung gäbe, könnt' es schiklich seyn, jeder Hälfte der Strophe ihr eigenes Sylbenmaaß zu geben. Doch wär dieses auch nicht allemal nöthig; weil bisweilen blos die veränderte Länge des Verses dazu hinlänglich seyn könnte.

(*) S. Lied.

Es ist schon anderswo erinnert worden (*), wenn unsre Dichter angefangen haben ungleichartige Sylbenmaaße in dem Lyrischen und andern Versen zu versuchen. Es ist wahrscheinlich, daß die nähere Betrachtung der besondern Beschaffenheit der Ode diese Veränderung veranlasset habe. Man machte lyrische Verse, in denen mehrere Arten der Füße abwechselten, da in einem Vers bald ein Spondäus, bald ein Daktylus, bald ein Jambus oder Trochäus vorkam, und dieses ungleichartige Sylbenmaaß, wurd' auch in den zu einer Strophe gehörigen Versen abgeändert, da man vorher den Strophen nur durch die verschiedene Länge der Verse die Abänderung verschaft hatte. Nachdem die ersten Versuche von Pyra, Langen, Ramlern und einigen Verfassern der bremischen Beyträge Beyfall gefunden, wurden allmählig alle Arten des griechischen Sylbenmaaßes von unsern lyrischen Dichtern versucht. Aber Klopstok und Ramler sind darin am glüklichsten gewesen. Dem erstern haben wir auch den Hexameter zu danken. Dem Tonsezer machen zwar diese Sylbenmaaße sehr viel mehr zu schaffen, um seinem Gesang dazu alle rhythmische Vollkommenheit zu geben, als da er blos Lieder von gleichartigem Sylbenmaaße in Musik zu sezen hatte. Doch wissen sich gute Tonsezer auch aus diesen Schwierigkeiten herauszuziehen.

(*) S. Lyrisch.

Das ungleichartige Sylbenmaaß hat seiner Natur nach mehr Mannigfaltigkeit, als das gleichartige; es gehört aber auch ein feineres und geübteres Ohr dazu, die Annehmlichkeiten desselben zu fühlen, als zu unsern alten gewöhnlichen Sylbenmaaßen. Darum würden wir immer noch rathen solche Gedichte, die auch für Unwissende, völlig ungeübte Leser bestimmt sind, nach unsern ehemaligen Sylbenmaaßen einzurichten. Herr Schlegel hat unsers Erachtens wol bewiesen, daß einerley Sylbenmaaß dennoch gar verschiedene Charakter des Tones, vom Sanften und Zärtlichen bis zum Starken und Fürchterlichen annehmen könne. (*) Man muß sich darum auch nicht einbilden, daß das trochäische, oder jambische, oder ein anderes Sylbenmaaß

(*) In s. Abhandl. von der Harmonie des Verses

maaß sich mit Ausschluß anderer zu gewissen Charakteren allein schike.

Symmetrie.

(Zeichnende Künste.)

Das Wort bedeutet zwar nach seinem Ursprung das gute Verhältnis der Theile eines Ganzen gegen einander; man braucht es aber gemeiniglich in zeichnenden Künsten, um die Art der Anordnung auszudrüken, wodurch ein Werk in zwey gleiche, oder ähnliche Hälften getheilt wird. Diese Anordnung hat die Natur durchgehends in der äußern Form der thierischen Körper beobachtet. Niemand zweifelt daran, daß sie bey den thierischen Körpern, die vollkommenste sey. Wenn man z. B. voraussezet, daß dem Menschen gewisse Gliedmaaßen paarweise, hingegen andre nur einzeln nöthig gewesen; so läßt sich leicht begreifen, daß gleiche und ähnliche Theile, auch gleiche Stellen, jeder der einzelen aber auch seine ausschließende Stelle haben müsse, wenn die Form untadelhaft seyn sollte. Aus eben dem Grunde, warum der eine der beyden Aerme, auf der rechten Seite, so wie er ist, gesezt worden, mußte der andere linker Seite so gesezt werden; und dieses gilt auch von andern Gliedern, die doppelt nöthig waren. Daher ist die Symmetrie in der Gestalt der thierischen Körper entstanden. In den Werken der Kunst wird sie deswegen überall, wo gleiche und ähnliche Theile nothwendig sind, ebenfalls beobachtet. So siehet man, daß an Häusern die Fenster eines Geschosses, die gleich und ähnlich seyn mußten, auch rechts und links aus der Mitte des Gebäudes gleich ausgetheilt sind.

Weil die Symmetrie aus den zu einem Werke nothwendig gehörigen gleichen und ähnlichen Theilen entsteht, so muß sie nicht auf die Werke ausgedähnet werden, die nicht nothwendig solche Theile haben. Es ist deswegen gar nicht nöthig, daß z. B. auch in der innern Einrichtung eines Gebäudes die eine Hälfte der andern gleich sey, um Symmetrie zu erhalten. Dergleichen unnüze und willkührliche Regeln verrathen vielmehr einen völligen Mangel an Verstand und Ueberlegung. Man muß nicht der Symmetrie halber ohne Noth gleiche und ähnliche Theile machen, sondern erst denn, wenn diese nothwendig sind, auf symmetrische Anordnung derselben denken. Darum ist es auch einfältig, wenn man in Anlegung der Gärten eine so ängstliche Symmetrie sucht, als bey der Außenseite der Gebäude. Hier ist gar kein Grund dazu vorhanden, daß zu beyden Seiten einer Allee gleiche und ähnliche Theile seyn sollen; folglich fällt auch da die Symmetrie weg; sie schiket sich da eben so wenig, als in einer Landschaft. Auch der schlechteste Mahler wird sich hüten eine solche zu mahlen, die aus zwey gleichen und ähnlichen Hälften bestehet.

Eben so wird sie auch in den gewöhnlichen Balleten, da die Figuranten allemal rechts und links auf gleiche Weise vertheilt sind, gemißbraucht. Daraus entstehet ein eben so steifes und gezwungenes Wesen, als man in einigen alten Gemählden sieht, in denen die Personen symmetrisch gestellt worden.

Ueberhaupt ist also die Symmetrie diese besondere Art der Ordnung, daß gleiche Theile, auch gleich gestellt werden. Daher entstehet in den Werken, wo dieses statt hat, eine Mitte, die gleichsam den Augenpunkt ausmacht. Es ist aber für die symmetrische Anordnung vortheilhaft, daß das Auge sogleich nach dieser Mitte gerichtet werde, aus welcher das Ganze mit der größten Leichtigkeit zu übersehen ist. Daher kommt es, daß die Baumeister insgemein die Mitten der Außenseiten an Gebäuden durch besondere Zierrathen unterscheiden, damit sie sogleich bemerkt werden.

Symphonie.

(Musik.)

Ein vielstimmiges Instrumentalstük, das anstatt der abgekommenen Ouvertüren gebraucht wird. Die Schwierigkeit eine Ouvertüre gut vorzutragen, und die noch größere Schwierigkeit eine gute Ouvertüre zu machen, hat zu der leichteren Form der Symphonie, die Anfangs aus ein oder etlichen fugirten Stüken, die mit Tanzstüken von verschiedener Art abwechselten, und insgemein Partie genennet wurde, Anlaß gegeben. Die Ouvertüre erhielt sich zwar noch vor grossen Kirchenstüken und Opern; und man bediente sich der Partien blos in der Cammermusik: allein man wurde der Tanzstüke, die ohne Tanz waren, auch bald müde, und ließ es endlich bey ein oder zwey fugirten oder unfugirten Allegros, die mit einem langsamern Andante oder Largo abwechselten, bewenden. Diese Gattung wurde Symphonie genennet, und sowol in der Cammermusik, als vor Opern und Kirchenmusiken eingeführet, wo sie noch izt im Gebrauch ist. Die Instrumente, die zur Symphonie gehören, sind Violinen, Bratsche, und Baßinstrumente;

mente; jede Stimme wird stark besezt. Zum Ausfüllen oder zur Verstärkung können noch Hörner, Hoboens und Flöten dazu kommen.

Man kann die Symphonie mit einem Instrumentalchor vergleichen, so wie die Sonate mit einer Instrumentalcantate. Bey dieser kann die Melodie der Hauptstimme, die nur einfach besezt ist, so beschaffen seyn, daß sie Verzierung verträgt, und oft so gar verlanget. In der Symphonie hingegen, wo jede Stimme mehr wie einfach besezt wird, muß der Gesang den höchsten Nachdruk schon in den vorgeschriebenen Noten enthalten und in keiner Stimme die geringste Verzierung oder Coloratur vertragen können. Es dürfen auch, weil sie nicht wie die Sonate ein Uebungsstük ist, sondern gleich vom Blatt getroffen werden muß, keine Schwierigkeiten darin vorkommen, die nicht von vielen gleich getroffen und deutlich vorgetragen werden können.

Die Symphonie ist zu dem Ausdruk des Großen, des Feyerlichen und Erhabnen vorzüglich geschikt. Ihr Endzwek ist, den Zuhörer zu einer wichtigen Musik vorzubereiten, oder in ein Cammerconcert alle Pracht der Instrumentalmusik aufzubieten. Soll sie diesem Endzwek vollkommen Genüge leisten, und ein mit der Oper oder Kirchenmusik, der sie vorhergeht, verbundener Theil seyn, so muß sie neben dem Ausdruk des Großen und Feyerlichen noch einen Charakter haben, der den Zuhörer in die Gemüthsverfassung sezt, die das folgende Stük im Ganzen verlangt, und sich durch die Schreibart, die sich für die Kirche, oder das Theater schikt, unterscheiden.

Die Kammersymphonie, die ein für sich bestehendes Ganze, das auf keiner folgenden Musik abziehlet, ausmacht, erreicht ihren Endzwek nur durch eine volltönige glänzende und feurige Schreibart. Die Allegros der besten Kammersymphonien enthalten große und kühne Gedanken, freye Behandlung des Sazes, anscheinende Unordnung in der Melodie und Harmonie, stark marquirte Rhythmen von verschiedener Art, kräftige Baßmelodien und Unisoni, concertirende Mittelstimmen, freye Nachahmungen, oft ein Thema, das nach Fugenart behandelt wird, plözliche Uebergänge und Ausschweifungen von einem Ton zum andern, die desto stärker frappiren, je schwächer oft die Verbindung ist, starke Schattirungen des Forte und Piano, und fürnemlich des Crescendo, das, wenn es zugleich bey einer aufsteigenden und an Ausdruk zunehmenden Melodie angebracht wird, von der größten Würkung ist. Hiezu kömmt noch die Kunst, alle Stimmen in und mit einander so zu verbinden, daß ihre Zusammentönung nur eine einzige Melodie hören läßt, die keiner Begleitung fähig ist, sondern wozu jede Stimme nur das Ihrige beyträgt. Ein solches Allegro in der Symphonie ist, was eine pindarische Ode in der Poesie ist, es erhebt und erschüttert, wie diese, die Seele des Zuhörers, und erfodert denselben Geist, dieselbe erhabene Einbildungskraft, und dieselbe Kunstwissenschaft, um darin glüklich zu seyn. Die Allegros in den Symphonien des Niederländers Vanmaldere, die als Muster dieser Gattung der Instrumentalmusik angesehen werden können, haben alle vorhin erwähnten Eigenschaften, und zeugen von der Größe ihres Verfassers, dessen frühzeitiger Tod der Kunst noch viele Meisterstüke dieser Art entrissen hat.

Das Andante oder Largo zwischen dem ersten und lezten Allegro hat zwar keinen so nahe bestimmten Charakter, sondern ist oft von angenehmen, oder pathetischen, oder traurigen Ausdruk; doch muß es eine Schreibart haben, die der Würde der Symphonie gemäß ist, und nicht, wie es zur Mode zu werden scheinet, aus bloßen Tändeleyen bestehen, die, wenn man doch tändeln will, eher in einer Sonate angebracht werden, oder in Symphonien vor komischen Operetten einen guten Plaz haben können.

Die Opernsymphonien nehmen mehr oder weniger von der Eigenschaft der Kammersymphonie an, nachdem es sich zu dem Charakter der vorzustellenden Oper schikt. Doch scheint es, daß sie weniger Ausschweifung vertragen, und auch nicht so sehr ausgearbeitet seyn dürfen, weil der Zuhörer mehr auf das, was folgen soll, als auf die Symphonie selbst, aufmerksam ist. Da die mehresten unserer großen Opern denselben Charakter, und eine bloße Ohren- und Augenverblendung zum Grunde zu haben scheinen, so thut die Symphonie schon ihre Würkung, wenn sie auch nur blos wolklingend lärmet. Wenigstens haben die Opernsymphonien der Italiäner niemals eine andere Eigenschaft: Die Instrumente lärmen in den Allegros über einen Trommelbaß und drey Accorden, und tändeln in den Andantinos, ohne Kraft und Ausdruk; auch achtet kein Zuhörer in Italien auf die Symphonie. Graun hat ungleich

mehr

mehr Kunst und Charakter in seinen Opernsymphonien gebracht, doch fehlte seiner zärtlichen Seele das hiezu nöthige Feuer. Der schöne Gesang, der ihn nie verließ, so schäzbar er auch ist, ist in jeder Symphonie doch nur von matter Würkung. Man glaubt eine feurige Opernarie zu hören, die von Instrumenten vorgetragen wird. Graun würde in diesem Fach von seinem Bruder, dem verstorbenen Concertmeister übertroffen worden seyn, der in einigen Cammersymphonien den wahren Geist der Symphonie getroffen hat. Auch hat Hasse ihn hierin übertroffen, obgleich dessen Opernsymphonien auch viel arienmäßiges haben.

Die Franzosen suchen in ihren Symphonien vor den Operetten Tändeleyen mit erhabenen Gedanken abzuwechseln. Aber alle ihre Erhabenheit artet in Schwulst aus; man darf, um sich hievon zu überzeugen, nur die erste die beste französische Symphonie in Partitur sehen, oder anhören. Da die Operetten überhaupt mehr Charakteristisches, als die großen Opern haben, so ist es nicht ausgemacht, daß es jedesmal eine Symphonie seyn müsse, womit das Stük anfängt. Manche Operette kann einen Charakter haben, wozu sich das Große der Symphonie gar nicht schikt. Hier wäre Gelegenheit, neue Formen zu erfinden, die jedem Stük angemessen wären, und die man den allgemeinen Namen Introduction geben könnte, damit sie nicht mit der Symphonie, die eigentlich immer nur die Pracht und das Große der Instrumentalmusik zum Endzwek haben sollte, verwechselt würden.

Die Kirchensymphonie unterscheidet sich von den übrigen fürnemlich durch die ernste Schreibart. Sie besteht oft nur aus einem einzigen Stük. Sie verträgt nicht, wie die Kammersymphonie, Ausschweifungen oder Unordnung in den melodischen und harmonischen Fortschreitungen, sondern geht in gesezten und nach Beschaffenheit des Ausdruks des Kirchenstüks geschwinderen oder langsameren Schritten fort, und beobachtet genau die Regeln des Sazes. Sie hat statt des Prächtigen oft eine stille Erhabenheit zum Endzwek, und verträgt am besten eine pathetische und wol ausgearbeitete Fuge.

System.

(Musik.)

Das Wort hat mehrere Bedeutungen. Die Griechen nannten jedes Intervall, in so fern es als aus zwey, oder mehr andern zusammengesezt betrachtet wird, System; in diesem Sinne kann die Octave so genennt werden, in so fern sie aus einer Quart und einer Quinte zusammengesezt ist; die Quinte, in so fern sie aus einer kleinen und einer großen Terz zusammengesezt ist u. s. f. In besonderm Sinne wurd der Name der Quarte gegeben, in so fern sie auf verschiedene Arten aus kleinern Intervallen zusammengesezt wurde, deren Beschaffenheit die so genannten Genera, oder Gattungen des Systems ausmachten, nämlich das enharmonische, chromatische und diatonische. Auch die ganze Reyhe der Töne, die von den freyen Sayten eines Instruments angegeben wurden, hieß das System; daher denn endlich auch die Bedeutung des Wortes gekommen ist, nach der es die ganze Reyhe aller in der Musik brauchbaren Töne vom tiefsten bis zum höchsten anzeiget. Zu allen diesen Bedeutungen kommt in der heutigen Musik noch die, nach der man auch den fünf Linien, auf welche die Noten gesezt werden, den Namen des Systems giebt; insgemein aber werden diese Linien das Notensystem genennt.

Wir werden in diesem Artikel drey zur Theorie der Musik gehörige Punkte betrachten, von denen das Wort System gebraucht wird. 1 Das System einer diatonischen Octave. 2. Das System aller in Bezirk einer Octave liegenden in der heutigen Musik brauchbaren Töne, und 3. die Reyhe aller Töne unsrer Musik vom tiefsten bis zum höchsten.

1. Ohne Zweifel haben die Menschen lange gesungen, eh' es einem nachdenkenden Kopf einfiel eine Reyhe bestimmter Töne für den Gesang festzusezen. Die Geschichte sagt uns nichts Zuverläßiges von der Erfindung eines Tonsystems; aber da der menschliche Geist sich in allen Zeiten in dem allgemeinen Gange auf dem er seine Erfindungen macht, gleich bleibet, so haben wir hier nicht nöthig uns in der Dunkelheit des höchsten Alterthums um Nachrichten von dem Ursprung desselben umzusehen. Wir kennen noch genug halbwilde Völker, die ohne festgeseztes Tonsystem Lieder singen, und es ist zu vermuthen, daß die Griechen und andre Völker des Alterthums, bey denen die Musik zu einer ordentlichen Kunst geworden, es eben so werden gemacht haben. Der natürliche Sänger wählt die Töne, wie die Empfindung sie ihm in die Kehle legt, und weiß von keinem System, aus dem er sie zu wählen hätte. Wenn man

man einigen Reisebeschreibern glauben sollte; so müßte man auf die Vermuthung fallen, daß unser heutiges diatonisches System der menschlichen Kehle natürlich und gleichsam angebohren wäre. Denn sie geben uns von verschiedenen Völkern, die bloße Naturalisten im Singen sind, Lieder nach unserm diatonischen System in Noten gesezt. Aber man kann sich darauf wenig verlassen; und vermuthlich würde ein heutiger Neger oder Irokese sein von einem Europäer diatonisch aufgeseztes Lied, wenn es ihm vorgesungen würde, eben so wenig erkennen, als Cicero seine Reden von einem heutigen Schüler deklamirt, erkennen würde.

Es ist höchst wahrscheinlich, daß der Gebrauch der Instrumente den Einfall gewisse Töne festzusezen erzeugt habe. Sowol Pfeiffen, als besaytete Instrumente sind Erfindungen, auf die auch halbwilde Völker leicht fallen. Wollte nun der Erfinder eines solchen Instruments etwas singbares darauf herausbringen, so mußte er nothwendig ein System von Tönen darauf festsezen. Weil das Instrument nicht so wie die Kehle jeden Ton angiebt, den das Ohr des Spiehlers verlangt, sondern nur die festgesezten, die seine Beschaffenheit allein hervorbringenkann.

Wenn wir also sezen, Mercurius, oder wer der sonst seyn mag, der zuerst den Einfall gehabt, zwischen die Hörner eines Stierschädels einige Sayten zu spannen, und diese Lyre zur Begleitung seiner Lieder zu brauchen, sey nun in der Arbeit begriffen, diesen Sayten eine Stimmung zu geben, die sein Gehör befriedige: so entstehet die Frage, was er etwa für Gründe haben möchte, diese Sayten so und nicht anders zu stimmen; oder man kann fragen; wie wird dieser Erfinder wahrscheinlicher Weise seine Sayten stimmen? Da man natürlicher Weise voraussezen kann, er habe schon lange vorher sich im Singen geübet; so wird man auch annehmen können, er werde die Töne, die ihm in seinen Liedern am meisten gefallen, auf das Instrument zu bringen suchen, nämlich die gefälligsten Consonanzen. Es kann aber zu unsrer Absicht hinreichend seyn, wenn wir uns hier blos an die alte Tradition der Griechen halten, und die allgemeine Frage an diesem besondern Fall untersuchen. Die Erfindung der Lyra wird dem Mercurius zugeschrieben; und man sagt, er habe sie mit vier Sayten bespannt, die so gestimmt gewesen, daß die tiefste gegen die höchste die Octave, gegen die zweyte die Quarte, und gegen die dritte die Quint angegeben habe. Folglich hätte das erste System aus vier Tönen bestanden, die sich so gegen einander verhalten, wie in unserm System die Töne C, F, G, c.

So großes Mißtrauen ich sonst in die Sagen der Griechen seze, so kommt mir diese doch wahrscheinlich vor. Ich glaube, daß in jedem Lande der Welt, wo die Menschen einiges Gefühl für Wolklang haben, ein System, das nicht mehr, als vier Sayten haben sollte, nach einigen Versuchen, gerade so würde gestimmt werden; weil diese Intervalle die sind, die man durch Probiren bey allmähliger Erhebung der Stimme am leichtesten entdeken, und ins Gehör fassen kann. Es ist ganz natürlich, daß der Sänger, der seinem Instrument vier Töne geben will, mit seiner Stimme vielfältige Versuche machen werde, um die vier Töne zu entdeken, die ihm als die angenehmsten vorkommen. Nun weiß aber jedermann, daß es nicht möglich ist, ein System von vier Sayten zu finden, die überhaupt mehr Harmonie geben, und sich zum Einstimmen bey dem Gesang, oder zur Begleitung besser schiken, als gerade diese vier, die eine Octave, zwey Quinten und zwey Quarten enthalten. Hiezu kommt aber noch, daß jedes dieser Intervalle, wenn man es durch Probiren der Stimme einmal getroffen hat, sich sehr leichte wiederholen und ins Gehör fassen läßt. Deswegen waren die angezeigten vier Töne am leichtesten zu entdeken, und auf dem Instrument zu stimmen; und aus diesem Grunde halten wir die griechische Sage für so wahrscheinlich, daß wir alles fernere Nachforschen über die erste Beschaffenheit des einfachesten Tonsystems für überflüßig halten, da dieses der wahrscheinlichsten Erwartung hinlänglich genug thut.

Nun war freylich mit diesem ersten Tonsystem wenig auszurichten. Indessen soll doch die Lyra eine ziemliche Zeitlang, nur diese vier Töne gehabt haben. Wenn dies ist, so müssen wir vermuthen, daß die Sänger nicht auf jeden Ton, den sie gesungen, auch eine Sayte der Lyra werden angeschlagen, sondern es so gemacht haben, wie noch izt geschieht, da man auf einen Baßton viel andere Töne in der Höhe singt. Also werden die Sänger ihren Gesang nach Gutdünken aus der Kehle herausgebracht, und etwa bisweilen, wo sie glaubten, daß es sich am besten schike, die eine oder andre Sayte ihrer Lyra dazu angeschlagen haben. Dieses ist, nach unserm Ver-

Vermuthen, die älteste Weise zu singen, und den Gesang mit einem Instrument zu begleiten.

Nun wurd dieses System von vier Sayten allmählig durch neue Töne vermehret. Boetius sagt, Chorebus des Lydischen Königs Athis Sohn, habe die fünfte; Hyagnis die sechste, Terpander die siebente, und Lychaon aus Samos die achte Sayte hinzugethan. Andre schreiben die allmähligen Vermehrungen des Systems andern zu; keiner aber sagt uns eigentlich, wie es vermehrt worden. Da wir es für überflüßig auch wol gar für unmöglich halten, diesen höchst zweifelhaften Punkt der Geschichte der Kunst, aus Vergleichung der alten Nachrichten in ein volles Licht zu sezen, so begnügen wir uns blos einige wahrscheinliche Muthmaßungen über den Ursprung des alten diatonischen Systems hier beyzubringen.

Vorläufig merken wir an, daß man die Erfindung oder Zusezung neuer Sayten nicht so verstehen müsse, als wenn die Erfinder blos in der Höhe, oder Tiefe der Lyra eine neue Sayte hinzugefügt hätten, um ihr einen weitern Umfang zu geben. Die Erfindung bestund darin, daß die größern Intervalle, nämlich Quart und Quinte in dem System des Mercurius allmählig durch dazwischen gesezte Töne ausgefüllt worden. Dieses läßt sich aus dem Namen abnehmen, den die Griechen der Octave gegeben haben (*), der deutlich anzeiget, daß sie den Bezirk der Octave für den Umfang des ganzen Systems gehalten haben, der gar alle Töne in sich begriffe. Sayten, die über die Octave herausgiengen, gaben also keine neue Töne, sondern wiederholten nur die schon vorhandenen, eine Octave höher, oder tiefer. Dieses kann man so wenig eine Erfindung nennen, als man einen Orgelbauer eine Erfindung zuschreiben würde, der seiner Orgel in der Höhe, oder Tiefe über den gewöhnlichen Umfang noch ein paar Töne zusezen würde.

(*) S. Octave.

Demnach bestund die Erfindung neuer Sayten darin, daß zwischen die ursprünglichen Sayten andre gesezt wurden, die gut einpaßten.

Zufolge der vorher angeführten Sage bestund das älteste System des Mercurius aus vier Sayten, die zwey Tetrachorde, oder Quarten ausmachten. Wir wollen uns dieses System nach unsrer heutigen Art die Töne zu bezeichnen, so vorstellen:

A — D | E — a.

Es bestund also aus zwey Quarten A — D, und E — a, und aus zwey Quinten A — E und D — a. Daß aber die Alten dieses System als ein System von zwey Quarten angesehen haben, ist daraus klar, weil es hernach, als sich ihre Töne sehr vermehrt hatten, zur beständigen Gewohnheit worden, sie nach Quarten zu stimmen. Die oberste und unterste Sayte eines Tetrachords, als A und D, wurden zuerst nach einer reinen Quarte gestimmt, hernach stimmte man die dazwischen liegenden Töne.

Nun entsteht also die Frage, nach was für einem Grundsaz die Erfinder neuer Töne mögen verfahren haben, um zwischen A und D, oder zwischen E und a, neue Sayten zu sezen.

Da die Quarte das Hauptintervall dieses ersten Systems war, so scheinet es natürlich, daß dem ersten Vermehrer eingefallen sey, dem zweyten Ton des Systems D auch eine Quarte zu geben. Wenn wir diese durch G bezeichnen, so hat das System nun fünf Sayten, A — D | E — G — a.

Will man diese Töne in Zahlen ausdruken, und für den tiefsten Ton A die Zahl 1 sezen, so würden nun die fünf Sayten dieses Systems folgende Verhältnisse haben:

1 — $\frac{3}{4}$

A — D | E — G — a

1 $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{3}$ $\frac{9}{16}$ $\frac{1}{2}$

1 — $\frac{3}{4}$

Nun kann einem zweyten Vermehrer eben so leicht eingefallen seyn, auf dem Ton E eine Unterquarte zu geben, so wie jeder der andern Töne seine Unterquarte hatte. Nämlich a hatte E zu seiner Unterquarte, G hatte D, und D hatte A. Giebt man nun dem Ton E auch seine Unterquarte und nennt sie B, so bekommt man ein System von sechs Sayten, in folgenden Verhältnissen:

A — B — D | E — G — a.

1. $\frac{8}{9}$. $\frac{3}{4}$. $\frac{2}{3}$. $\frac{9}{16}$. $\frac{1}{2}$.

Dieses machte nun ein System von vier in einander geschobenen Tetrachorden aus, nämlich A — D; B — E; D — G; E — A. Hier hatte jeder Ton seine reine Quarte, nur den Ton G ausgenommen. Wollte man diesem auch seine Quarte geben, die das Verhältniß von $\frac{27}{64}$ haben müßte, so käme man schon über das zweyte der ursprünglichen Tetrachorde E — a heraus. Wir können aber sezen, der Er-

finder dieser neuen Quarte habe diesen Ton $\frac{27}{64}$ um eine Octave heruntergestimmt; alsdenn bekommen wir zwischen B und D den neuen Ton C in dem Verhältniß von $\frac{27}{32}$. Wann man nun auch diesem noch seine Oberquarte giebt, die das Verhältniß von $\frac{81}{128}$ haben muß, so bekommt man folgendes System von acht Sayten:

A.	B.	C.	D.	E.	F.	G.	a.
1.	$\frac{8}{9}$.	$\frac{27}{32}$.	$\frac{3}{4}$.	$\frac{2}{3}$.	$\frac{81}{128}$.	$\frac{9}{16}$.	$\frac{1}{2}$.

Sezet man nun dieses System wieder in einer zweyten Octave oder noch weiter fort; so hat jeder Ton seine reine Ober- und Unterquarte, den einzigen Ton F ausgenommen, dem in der zweyten Octave seine Oberquarte $\frac{243}{512}$ fehlet. Wollte man aber auch diese einschieben, so würde sich die neue Unbequämlichkeit finden, daß auch dieser Ton nun keine Oberquarte hätte; und so fand man leichte, daß es nicht möglich wär ein System zu machen, darin jede Sayte seine Quarte bekäme. Man mußte demnach irgendwo stehen bleiben, und dem System diesen Mangel an einer einzigen Quarte lassen. Doch wurde hernach dieser neue Ton $\frac{243}{512}$ würklich noch eingeführt, und auch in die erste Octave in dem Verhältnis von $\frac{243}{256}$ heruntergetragen, aber seine Sayte bekam keinen neuen Namen, sondern behielt den Namen der zweyten Sayte B. Diese wurd' also im System, als eine doppelte Sayte betrachtet, die in spähtern Zeiten den doppelten Namen des runden, und vierekichten B getragen hat. Die Neuern aber bezeichneten hernach das vierekichte B mit dem Buchstaben H.

Es sey nun, daß die Erfinder der neuen Sayten nach der Art, die wir beschrieben, oder nach einer andern verfahren haben, so ist doch dieses gewiß, daß in dem diatonischen System der Alten, wie Ptolomeus es angiebt, die Töne die Verhältnisse der oben angezeigten Zahlen gehabt.. Demnach hatte das System folgende Beschaffenheit:

A.	B.	♮.	C.	D.	E.	F.	G.	a.
1.	$\frac{243}{256}$.	$\frac{8}{9}$.	$\frac{27}{32}$.	$\frac{3}{4}$.	$\frac{2}{3}$.	$\frac{81}{128}$.	$\frac{9}{16}$.	$\frac{1}{2}$.

Läßt man hier die zwey untersten Töne weg, so machen die andern zwey gleiche und ähnliche durch einen gemeinschaftlichen Ton verbundene Tetrachorde.

					$\frac{243}{256}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{8}{9}$
A.	B.	.	C.	D.	E.	F.	G. a
	$\frac{243}{256}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{8}{9}$				

Aus diesem Gesichtspunkt sahen in der That die Griechen das System an; denn den untersten Ton A betrachteten sie als außer dem System liegend, und nannten ihn deswegen Proslambomenon, den (zur Erfüllung der Octave) hinzugenommenen, der Ton B aber gehörte nur in besondern Fällen, wo ♮ nicht brauchbar war, zum System. Deswegen geben die Griechen zu völliger Bestimmung ihrer Systeme, allemal nur vier Sayten an.

Wollten wir nun dieses System nach der izigen Art bey C anfangen, so würde es also stehen:

C.	D.	E.	F.	G.	A.	B.	H.	c.
1.	$\frac{8}{9}$.	$\frac{64}{81}$.	$\frac{3}{4}$.	$\frac{2}{3}$.	$\frac{16}{27}$.	$\frac{9}{16}$.	$\frac{128}{243}$.	$\frac{1}{2}$.

In diesem System haben die Stufen von einem Tone zum andern folgende Verhältnisse:

							$\frac{8}{9}$		
C.	D.	E.	F.	G.	A.	A.	B.	H.	c.
$\frac{8}{9}$.	$\frac{8}{9}$.	$\frac{243}{256}$.	$\frac{8}{9}$.	$\frac{8}{9}$.		$\frac{243}{256}$.	$\frac{8}{9}$.	$\frac{243}{256}$.	

Alle ganze Töne hatten das Verhältniß von $\frac{8}{9}$ und die halben von $\frac{243}{256}$.

In diesem System kommen unsre reine kleine und große Terzen nicht vor; denn hier haben alle kleine Terzen das Verhältniß von $\frac{27}{32}$, die großen das von $\frac{64}{81}$. Die Quarten und Quinten aber sind durchaus völlig rein, die Quinte von H ausgenommen, die in diesem System gar nicht vorkommt. Wie die Alten dieses System nach Tetrachorden eingetheilt, und wie weit sie es in der Höhe und Tiefe fortgesezt haben; ferner, wie ihr allgemeines System, das aus Verbindung des diatonischen, chromatischen und enharmonischen, zusammengesezt war, ausgesehen habe, können wir hier, ohne beträchtliche Weitläuftigkeit nicht anzeigen, und unterlassen es um so viel lieber, da man für unsre heutige Musik keinen Vortheil daraus ziehen kann. Wer ohne große Weitläuftigkeit hierüber zuverläßige Nachricht verlangt, wird sie bey Rousseau finden (*).

Wir merken nur an, daß dieses alte diatonische System, wenigstens dem Anschein nach, bis in das XVI Jahrhundert ist beybehalten worden. Ich sage dem Anschein nach; weil ich vermuthe, daß die Sänger, auch ohne Absicht das System zu ändern, die meisten kleinen und großen Terzen durch das bloße Gefühl werden temperirt und gar oft anstatt der Terz $\frac{27}{32}$, die reine kleine Terz $\frac{5}{6}$, und anstatt $\frac{64}{81}$ die reine große Terz $\frac{4}{5}$, gesungen haben.

(*) Dict. de Mus. Art. Systeme.

Zar-

Zarlino wird insgemein für den ersten Verbesserer dieses alten diatonischen Systems gehalten. Es scheinet, daß unser diatonisches System aus den harmonischen und arithmetischen Theilungen von denen man seit Zarlinos Zeiten so viel gehalten hat, entstanden sey. Zuerst also theilte man die Octave C – c harmonisch; dadurch bekam man die Quinte G; hernach arithmetisch; dieses gab die Quarte F (*). Nun theilte man wieder die Quinte C – G harmonisch und bekam dadurch die große Terz E; diese nochmals harmonisch getheilt, gab die Secunde D. Weder die Quinte noch die große Terz wurden arithmetisch getheilt, weil dieses nicht mehr diatonische, sondern chromatische und noch kleinere Intervalle würde gegeben haben. Auf diese Weise nun fand man folgende Töne in den darunter geschriebenen Verhältnissen:

(*) S. harmonische Theilung.

C.	D.	E.	F.	G. . . .	c.
1.	$\frac{8}{9}$.	$\frac{4}{5}$.	$\frac{3}{4}$.	$\frac{2}{3}$.	$\frac{1}{2}$.

Nun nahm man auch die harmonische Theilung der obern Quinte F – c vor. Diese gab den Ton A, in dem Verhältniß von $\frac{3}{5}$. Nun blieb noch die kleine Terz A – c übrig, die mit einer Mittelsayte anzufüllen war. Hier half nun weder die arithmetische noch die harmonische Theilung, weil durch beyde weder ganze noch halbe diatonische Töne herauskommen. Man füllte deswegen diesen Raum mit einer doppelten Sayte aus, davon die eine H, eine reine große Terz gegen G; die andre B, eine reine Quarte gegen F, als den zwey Haupttönen zwischen C und c, nämlich der Ober- und Unterdominante des Grundtones ausmachte. Daraus ist nun das heutige diatonische System entstanden, darin die Töne folgende Verhältnisse haben:

C.	D.	E.	F.	G.	A.	B.	H.	c.
1.	$\frac{8}{9}$.	$\frac{4}{5}$.	$\frac{3}{4}$.	$\frac{2}{3}$.	$\frac{3}{5}$.	$\frac{9}{16}$.	$\frac{8}{15}$.	$\frac{1}{2}$.

Dieses System hat also, wie das alte, acht Sayten, oder, da die eine, H, doppelt ist, neun; aber die Verhältnisse derselben sind anders. Damit man sogleich den Unterschied zwischen diesem und dem alten diatonischen System übersehe, wollen wir beyde nach den Verhältnissen der einzelen Stufen vorstellen.

C. D. E. F. G. A. H. c.

Stufen des alten Systems.	$\frac{8}{9}$.	$\frac{8}{9}$.	$\frac{243}{256}$.	$\frac{8}{9}$.	$\frac{8}{9}$.	$\frac{8}{9}$.	$\frac{243}{256}$.
Stufen des neuen Systems.	$\frac{8}{9}$.	$\frac{9}{10}$.	$\frac{15}{16}$.	$\frac{8}{9}$.	$\frac{9}{10}$.	$\frac{8}{9}$.	$\frac{15}{16}$.

Der Vorzug dieses Systems vor dem alten besteht darin, daß jeder Ton seine ganz reine entweder große, oder kleine Terz hat, den einzigen Ton D ausgenommen, dessen Terz D – F nur $\frac{27}{32}$ ist. Hingegen hat das alte den Vortheil über dem neuen, daß in jenem jeder Ton, den einzigen Ton H ausgenommen, seine völlig reine Quinte und jeder, seine reine Quarte hat, da in dem neuern System die Töne D und H keine reine Quinten; folglich A keine reine Quarte haben. Daher würd' es noch immer zweifelhaft bleiben, welches von beyden Systemen vorzuziehen wäre, wenn nicht die Frage durch die Nothwendigkeit entschieden würde.

So bald man nämlich mit den Neuern ein System voraussezet, in dem jede Sayte zum Grundton, oder der Tonica soll gemacht werden können, aus welcher so wol in der harten, als weichen Tonart zu spiehlen ist; so wird ein System nothwendig, das eigentlich zwischen dem alten und dem neuen in der Mitte liegt, aber dem neuen näher, als dem alten kommt, wie hernach soll gezeiget werden.

2. Nun wollen wir sehen, wie das izt gewöhnliche System, nach welchem die Octave C-c aus dreyzehn Sayten besteht, da das alte nur neue hatte, entstanden und allmählig zur Vollkommenheit gestiegen sey.

Die Tonsezer voriger Zeit bedienten sich sowol der alten, als der neuern diatonischen Leiter so, daß sie von den verschiedenen Sayten des Systems, nur B und H ausgenommen, ohne Unterschied, bald eine, bald die andere, zum Hauptton, oder zur Tonica machten, aus der das ganze Stük gesezt wurd. Wie aber für jeden Hauptton seine durch das System festgesezten Intervalle lagen, so mußten sie auch genommen werden. Aus C konnte man nicht anders, als in der harten, aus D, E u. s. f. konnte man nicht anders, als aus der weichen Tonart spiehlen. Folglich war auch für jeden Ton die Modulation durch das System bestimmt, und jeder hatte seine eigene Schlüsse. Dies waren also die sogenannten Kirchentöne der Alten, in denen wegen Mangel der erfoderlichen Sayten nie kein Intervall, das einzige B oder H ausgenommen, vergrößert oder verkleinert werden konnte.

Nun traf es bisweilen, daß ein aus einem gewissen Ton gesetztes Lied, für diejenigen, die es singen mußten zu hoch oder zu tief gieng. Da mußte nun nothwendig das Stük in einen andern höhern, oder

oder tiefern Ton versezt werden. Allein dieses konnte selten so geschehen, daß die Intervalle dieselben blieben; der ganze Gesang mußte nothwendig seinen Charakter verliehren, wenn der Ton in welchen das Stük herauf oder herabgesezt wurd, im System andre Intervalle hatte, als der ursprüngliche Hauptton. Wir wollen z. B. sezen, man hätte einen Gesang dessen Hauptton C war, aus dem Ton F singen wollen; so gab diese Transposition dem Grundton eine andere Sexte, als die war, die der Grundton C hatte. Andre Transpositionen hätten so gar die Terz verändert, und statt der kleinen eine große gegeben u. s. f.

Es ist sehr zu vermuthen, daß dieses die Organisten veranlasset habe, auf Einführung mehrerer Töne zu denken, wodurch sie die Bequämlichkeit erhalten könnten, den transponirten Gesang dem ursprünglichen ähnlich zu machen. Wir wollen z. B. sezen, ein Organiste habe auf ein Mittel gedacht, den Ton G dem Tone C ähnlich zu machen. Da begreift man leichte, daß er darauf fallen müssen, zwischen F und G noch einen halben Ton einzuschalten, um in F auf eben die Weise zu schließen, wie in C geschlossen wird. Und aus diesem Beyspiehle wird man auch die allmählige Einführung der übrigen Semitonien Cis, Dis und Gis leicht begreifen. Dadurch wurd also allmählig das System mit neuen Tönen bereichert, und man bekam anstatt der ehemaligen acht oder neun Töne in der Octave nun dreyzehen. (†)

Es ist aber ein Irrthum, wenn man diese neuen Töne für chromatische Töne ausgiebt: sie können chromatisch gebraucht werden (*), aber sie wurden anfänglich blos diatonisch gebraucht, Cis als die große diatonische Septime von D, so wie H die Septime von C war u. s. f. Wie aber übrigens diese neuen Töne in ihren Verhältnissen gegen C beschaffen gewesen, läßt sich nicht genau bestimmen; weil vermuthlich jeder Organiste nach dem Gehör, und und wie es die Absicht in der er jeden neuen Ton angebracht hat, erfoderte, wird gestimmt haben.

(*) S. Chromatisch.

Nachdem man einmal so weit gekommen war, fieng man in der neuern Zeit an auf eine ganz andre Anwendung dieser vier neuen Sayten, oder Töne zu denken. Denn nun bemerkte man, daß das System von dreyzehen Tönen so könnte eingerichtet werden, daß jeder zu einer Tonica, und zwar sowol nach der harten, als nach der weichen Tonart gemacht werden könnte; so daß man anstatt der zwölf alten Töne, deren einige die harte, andre die weiche Tonart hatten, nunmehr vier und zwanzig haben wollte, davon zwölf die harte und eben so viel die weiche Tonart hätten.

Ob dadurch die Musik gewonnen, oder verlohren habe, wollen wir hier nicht untersuchen; es ist heftig darüber gestritten worden. In dem Artikel über die Tonarten der Alten wird dieser Streit berührt werden. Wir müssen hier, wo es blos um die Erklärung des Systems zu thun ist, voraus sezen, man wolle jede Sayte des Systems zum Hauptton sowol für die harte, als für die weiche Tonart, machen.

Diesem zufolge müßte nun das System so eingerichtet werden, daß jede der 12 Sayten von C bis H ihre reine sowol kleine, als große Terz, ihre reine Quart und Quinte hätte. Man wird aber bald gewahr, daß dieses unmöglich angehe, wenn man nicht noch mehr Sayten oder Töne in das System bringt. Alsdenn könnte es leicht einigen einfallen, diese neuen Töne auch wieder zu Haupttönen zu machen; dieses würde wieder neue Töne erfodern, und so müßte man das System bis ins Unendliche vermehren. (*) Man fand also vor gut, bey den dreyzehen Tönen stehen zu bleiben, und diese so zu stimmen, daß jeder davon zum Hauptton konnte gemacht werden, aus dem man sowol in der harten, als weichen Tonart, wo nicht ganz rein, (welches bey jeder festgesezter Stimmung unmöglich ist) doch so spiehlen könnte, daß auch ein empfindsames Ohr sich dabey befriedigen würde.

(*) S. Temperatur.

Allein über die beste Einrichtung dieses Systems hat man sich bis auf diesen Tag nicht vergleichen können. Vielen dünkt die Einrichtung die beste, da

(†) Ehe diese Semitonien auf den Orgeln eingeführt worden, konnten zwar die Sänger die Intervalle des transponirten Tones so treffen, wie sie in dem Ursprünglichen waren, aber die Orgel hatte sie nicht. Daher findet man noch Stüke, da so gar die Terz, weil sie der Orgel fehlte, aus dem Dreyklang weggelassen worden. Man begnügete sich, daß die Sänger sie angeben konnten. Hieraus wird es sehr wahrscheinlich, daß dieses die Einführung der fehlenden Semitonien veranlasset habe.

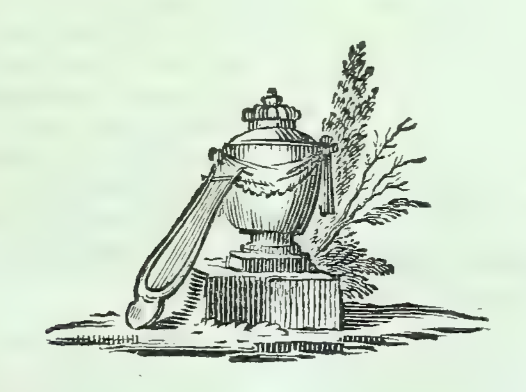
da die zwölf Stufen des Systems durchaus gleich genommen werden, so daß von C bis c, durch Cis, D, Dis, E, u. s. w. immer mit demselben halben Ton fortgeschritten werde, welches man insgemein die gleichschwebende Temperatur nennt. Was aber andre dagegen einwenden, und wie endlich eine Einrichtung vorgeschlagen worden, die in allen Absichten die beste scheinet, ist an einem andern Orte weiter ausgeführt worden. (*) Dieses System ist das, was Hr. Kirnberger vorgeschlagen hat, und was wir in diesem Werke durchaus angenommen haben, weil wir es für das beste halten. Die Verhältnisse der Töne sind so, wie sie hier stehen.

(*) S. Temperatur.

C.	✱C.	D.	✱D.	E.	F.	✱F.	G.	✱G.	A.	B.	H.	c.
1.	$\frac{243}{256}$.	$\frac{8}{9}$.	$\frac{27}{32}$.	$\frac{4}{5}$.	$\frac{3}{4}$.	$\frac{32}{45}$.	$\frac{2}{3}$.	$\frac{81}{128}$.	$\frac{161}{270}$.	$\frac{9}{16}$.	$\frac{8}{15}$.	$\frac{1}{2}$.

Dies ist also das System, welches aus vier und zwanzig in einander geschobenen, diatonischen Tonleitern besteht, davon jede sowol in der harten, als weichen Tonart so rein ist, als es bey einem System von so viel Tönen möglich war. Auf diese Art ist das System von einer Octave entstanden.

3. Nun haben wir noch das System in seinem ganzen Umfang zu betrachten, nämlich die Reyhe gar aller Töne die gegenwärtig würklich gebraucht werden. Dieses System enthält zehen solcher Octaven, oder in allem 121 Sayten, die in jeder Octave die angezeigten Verhältnisse haben. Wenn man also die Länge der tiefsten Sayte 1 sezet, so hätte die kürzeste $\frac{1}{1024}$ dieser Länge. Man pflegt aber am gewöhnlichsten die Verhältnisse nach der Länge der Orgelpfeiffen anzugeben. Der tiefste Ton der Orgeln kommt von einer Pfeiffe, die 32 Fuß lang ist; zum Höchsten aber wird eine Pfeiffe genommen, deren Länge $\frac{1}{32}$ eines Fußes ist. Aber zum würklichen Gesang, es sey daß die Menschenstimme, oder Instrumente ihn hören lassen, sind diese Töne bey weitem nicht alle brauchbar. Die zwey untersten und die drey obersten von bemeldten zehen Octaven, werden niemals in dem Gesang, oder der Melodie, sondern blos in der Harmonie gebraucht. Demnach erstreket sich das ganze System der Töne, die zur Melodie brauchbar sind, auf fünf Octaven, von dem Tone von acht Fuß, bis auf den von $\frac{1}{4}$ Fuß, oder von C bis $\overline{\overline{\overline{\overline{c}}}}$ welches eine Folge von ein und sechszig Tönen ausmacht. Von diesen aber ist die oberste Octave von $\overline{\overline{\overline{c}}}$ bis $\overline{\overline{\overline{\overline{c}}}}$ schon außerordentlich, weil wenig Discantstimmen sie erreichen, daher der gemeine Umfang des Systems der melodischen Töne eigentlich nur von vier Octaven ist.



T.

Tablatur.
(Musik.)

War lange die Benennung der musikalischen Zeichen überhaupt, nach denen ein Stük gespiehlet werden konnte. Noch lange nach der Erfindung der Noten bedienten sich viele deutsche Tonsezer, fürnehmlich zu vielstimmigen Clävierstüken, der bloßen Buchstaben und Sylben, womit die Töne noch heute benennet werden, über denen gewisse Zeichen die Octave, in welcher der Ton genommen werden mußte, und seine Geltung andeuteten. Diese Art mit Buchstaben zu schreiben, wurde die deutsche, und die mit Noten, die italiänische Tablatur genennet. Heut zu Tage versteht man unter der Tablatur allezeit nur die deutsche.

Nachdem die Noten den Buchstaben durchgängig vorgezogen worden, hat man sich wenig mehr um die Tablatur bekümmert. Indessen hat man der Bequämlichkeit wegen, in Gesprächen oder theoretischen Schriften, folgende Benennungen und Zeichen, womit jeder Ton bestimmt und kurz angedeutet werden kann, aus der Tablatur beybehalten. Man theilt nämlich alle Töne des Systems in sogenannte Octaven ein. Jede dieser Octaven begreift die sieben von c bis h und alle dazwischen liegenden Töne in sich. Auf einem Clavier von vier Octaven, nämlich von
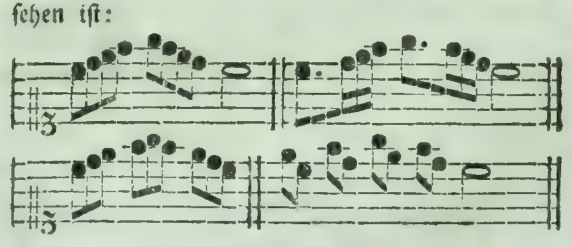


wird die unterste die große Octave genennet, und statt der Noten werden die Töne desselben mit großen Buchstaben angedeutet, als C D E ꝛc. Die darauf folgende heißt die ungestrichene Octave, und die Töne desselben werden durch kleine Buchstaben angedeutet, c d e ꝛc. Dann folgt die eingestrichene Octave $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ ꝛc. Dann die zweygestrichene $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{e}}$ ꝛc. und mit dem höchsten c des Claviers fängt die dreygestrichene Octave an, $\bar{\bar{\bar{c}}}$ $\bar{\bar{\bar{d}}}$ $\bar{\bar{\bar{e}}}$ ꝛc. Die Töne, die unter dem großen C liegen, werden Contratöne genennet, als Contra-H, Contra-B ꝛc.

Die übrigen Zeichen der Tablatur, wodurch die Geltungen der Buchstaben und die Pausen angedeutet wurden, findet man in Walthers musikalischem Lexicon auf der XXI Tabelle. Es ist nicht unrecht gethan, daß man sich mit der Tablatur bekannt mache, damit man die in dieser Schreibart noch vorhandenen Stüke einiger braven alten deutschen Tonsezer, dergleichen Scheidt, Kindermann, u. a. m. gewesen sind, wenigstens in Noten übersezen könne.

Takt.
(Musik.)

Es ist sehr leicht zu fühlen, aber desto schweerer deutlich zu erkennen, daß ohne Takt, oder genaue Eintheilung der auf einander folgenden Töne in gleiche Schritte, kein Gesang möglich sey. Wir müssen, um das Wesen und die Würkung des Taktes zu entdeken, nothwendig auf den Ursprung der Musik und des Gesanges besonders zurüke sehen. Die Musik gründet sich auf die Möglichkeit, eine Reyhe an sich gleichgültiger Töne, deren keiner für sich etwas ausdrükt, zu einer leidenschaftlichen Sprache zu machen. Da vorausgesezt wird, daß kein Ton für sich etwas ausdrüke, welches in der That der Fall jedes von einer Sayte klingenden Tones ist; so muß nothwendig das Bedeutende, oder der Ausdruk solcher Töne, von der Art, wie sie auf einander folgen, herkommen. Man kann aus einer kleinen Anzahl von sechs oder acht Tönen, schon eine große Mannigfaltigkeit von melodischen Säzen herausbringen, deren jeder etwas eignes empfinden läßt, wie an folgenden Beyspiehlen, die jeder noch vielfältig verändern und abwechseln kann, zu sehen ist:



Aus dergleichen einzeln Säzen, deren jeder von dem andern in Takt und Bewegung verschieden wäre, könnte man allenfalls ein Tonstük zusammen sezen, das

das einige Aehnlichkeit mit der Rede hätte. Jeder melodischer Saz könnte einen Saz der Rede vorstellen, der man wenigstens so viel Bedeutung geben könnte, daß zu merken wäre, wenn ein Saz eine ruhige, oder unruhige, eine vergnügte, oder verdrießliche, eine lebhafte, oder matte Gemüthsfassung, ausdrükte. Ein guter Tonsezer könnte durch eine Folge solcher Säze lange Zeit so phantasiren, daß man ihm mit Vergnügen zuhören und sich dabey vorstellen würde, man hörte Menschen mit einander sprechen, deren Sprach zwar unbekannt, aber nicht ganz unverständlich wäre; weil doch zu merken seyn würde, wenn sie sich erhizen, oder ruhiger werden; wenn sie sich vergnügt, fröhlich, zärtlich oder ungestühm ausdrüken. Allein dieses wäre nun kein Gesang. Zu diesem wird nothwendig Einheit, oder vielmehr anhaltende Gleichartigkeit der Empfindung erfodert (*). Wodurch soll nun diese erhalten werden? Nothwendig durch Gleichförmigkeit der Bewegung in dem Fortschreiten der Töne. Es scheinet zwar, daß man auch ohne diese Gleichförmigkeit eine lange Folge von Säzen spiehlen könnte, die einerley Empfindung, z. B. Fröhlichkeit, ausdrükten: man wird aber bald finden, daß dieses Gefühl der Fröhlichkeit, in jedem Saz doch einen veränderten Charakter annehmen, folglich die Empfindung nicht so gleichartig bleiben würde, wie das Anhalten derselben, das die wahre Absicht des Gesanges ist, es erfodert. Dazu gehört nothwendig eine rhythmische Fortschreitung, wie wir in dem Artikel über den Rhythmus deutlich gezeiget haben. Nun hat keine rhythmische Fortschreitung statt, als durch gleiche Schritte. Zum Gesange wird also nothwendig eine solche Folge von Tönen erfodert, die sich in gleichlange Glieder eintheile, damit das Gehör die Einförmigkeit der Bewegung und durch diese das Gleichartige der Empfindung fühle. Diese gleichlangen Glieder aber müssen auch gleichförmig zusammengesezt seyn. Denn ohne diese Gleichförmigkeit würde das Gleichartige der Empfindung sich verliehren. Zwey Schritte könnten gleichlang seyn, und sehr ungleichartig, oder von sehr verschiedenem Charakter. Wenn gleich folgende zwey Glieder:

(*) S. Gesang, Melodie, Musik, Rhythmus.

in gleicher Zeit gespiehlt würden, folglich gleichlange wären, so hätten sie doch die Gleichförmigkeit nicht, die zu der rhythmischen Forschreitung erfodert wird; weil der eine Schritt aus drey (oder wenn man will aus sechs) der andre aus vier Rükungen bestünde, welches im Gehör sogleich eine Verwirrung verursachen würde, die das zur Empfindung des Rhythmus nothwendige Zählen der einzeln Rükungen, oder kleinen Zeiten, woraus ein Schritt besteht, unmöglich machte. Dazu ist die Gleichheit der Zeiten eines Schrittes nothwendig.

Diese gleichlangen und gleichförmigen Glieder nun machen das aus, was man den Takt in der Musik nennt. Sein Wesen besteht also darinn, daß er das Gehör reizet, in der Folge der Töne einzele Fortrükungen von bestimmter Art zu entdeken, von denen allemal eine gewisse bestimmte Zahl ein einfaches Glied des Rhythmus, oder einen Schritt, den man auch Takt nennt, ausmacht. Der Takt hat, wie wir schon anderswo gezeiget haben, (*) schon statt, wo noch keine Verschiedenheit der höhern und tiefern, oder der geschwindern und langsamern Töne vorkommt; nothwendig aber werden dazu die Accente; weil ohne sie das Gehör keine Veranlassung hätte, die Folge von Tönen in gleiche und gleichartige Glieder einzutheilen. Wenn wir also eine Reyhe gleich hoher und gleich anhaltender Töne sezen, als ♩♩♩♩♩♩♩ u. s. f. so muß nothwendig, wenn das Gehör einen Takt und Rhythmus darin empfinden soll, diese Reyhe durch Accente in gleiche und gleichartige Glieder eingetheilt werden, als: ♩♩♩ | ♩♩♩ | oder so: ♩♩♩♩ | ♩♩♩♩ | u. s. f. Im ersten Fall entstehen Glieder von drey gleichen Zeiten, oder Fortrükungen, davon immer die erste sich durch den Accent von den zwey andern unterscheidet; der andere Fall theilet die Folge der Töne in Glieder von vier gleichen Zeiten, davon die erste und dritte durch Accente von den andern unterschieden sind, jene durch einen stärkern, diese durch einen schwächern. Dadurch wird also das Gehör in einem beständig und gleichförmig fortgehenden Zählen unterhalten, wodurch auch das Gleichartige der Empfindung hervorgebracht wird, wie in dem Artikel über den Rhythmus deutlich gezeiget worden.

(*) S. Rhythmus.

Man begreift sehr leichte, daß die Eintheilung der Töne in gleiche und gleichartige Glieder auf mancherley Weise geschehen könne, deren jede, besonders

sonders, wenn noch die geschwindere, oder langsamere Bewegung hinzukommt, ihren eigenen Charakter annihmt. Daraus entstehen denn also die verschiedenen Gattungen und Arten des Taktes, die wir nun näher zu betrachten haben.

Man weiß aus der Erfahrung, daß auch die größten Tonsezer sich gar viel verschiedener Taktarten bedienen. Gleichwol da eigentlich nur zwey Arten, nämlich der gerade und der ungerade Takt würklich verschieden seyn, so scheinet es, daß die Takte von zwey, vier, sechs, acht ꝛc. Zeiten die gerade, und die von drey, fünf, sieben, neun ꝛc. Zeiten die ungerade Taktart ausmachen, und daß es übrigens keiner weitern Eintheilung in Nebenarten bedürfe. Dieses würde allerdings seine Richtigkeit haben, wenn man eine gerade Anzahl von mehr als vier gleichen Zeiten zusammensezen und zählen könnte, ohne sich eine Unterabtheilung zu denken, wodurch die Anzahl derselben in Glieder oder mehrere Takte eingetheilet wird. Man darf, um sich hievon zu überzeugen, nur sechs gleiche Zeiten einigemal wiederholen, und man wird bald bemerken, daß man entweder oder: nämlich Schritte von zween oder drey Zeiten daraus mache, die wie Hauptzeiten anzusehen sind, denen die übrigen untergeordnet sind. Diese Hauptzeiten bestimmen den Takt und die gerade oder ungerade Taktart; daher gehört die erste Eintheilung der sechs Zeiten in die ungerade Taktart von drey, die zweyte hingegen in die gerade von zwey Hauptzeiten. Wollte man gar so zählen, daß zwey und zwey, oder drey und drey gleich stark im Zählen marquiret würden, wie hier: oder: , so würde man in dem ersten Fall drey Takte von zween, und in dem lezten Falle zwey Takte von drey Zeiten erhalten. Daher kann die gerade Taktart nur aus zween, höchstens aus vier gleichen Zeiten bestehen. Die ungerade Taktart kann niemals weder mehr noch weniger als drey Zeiten in sich enthalten, weil jede höhere ungerade Anzahl von gleichen Hauptzeiten ermüdend, unfaßlich und daher in der Musik nicht angenommen ist; (†) eben so wenig ist ein ungerader Takt von Einer Zeit möglich, weil er allezeit aus mehreren Zeiten zusammengesezt ist. Man versuche eine Folge von langen einsylbigen Worten, die einzigen, die die Nothwendigkeit eines solchen Taktes erweisen könnten, wie z. B. Kraft, Macht, Ruhm, Lob, Ehr, Preis, in gleichem Abstand von einander auszusprechen, so wird man zwischen jedem Wort eine kleine Ruhe oder Pause bemerken, die die zweyte Hälfte des Abstandes von einem Wort zum andern einnihmt, wie hier:

Kraft, Macht, Ruhm, ꝛc.

Dieses wird noch deutlicher, wenn man zwischen zweyen dieser Worte das kurze Bindungswort: und, sezt; dann nimmt das vorhergehende Wort mit diesem und gerade so viel Zeit ein, als jedes andere Wort allein, wie hier:

Kraft, Macht, Ruhm, Lob, Ehr, u. Preis.

Alle ungerade Taktarten werden deswegen Tripeltakte genennet, weil sie nur aus drey Zeiten zusammengesezt sind, und keine andere Zusammensezung von ungeraden Zeiten ohne Zwang statt finden kann.

Um nun alle Takte jeder Art bey einander zu haben, wäre ein Takt von zween, ein anderer von vier Zeiten zur geraden, und ein dritter von drey Zeiten zur ungeraden Taktart hinlänglich: eine deutliche und genaue Bezeichnung der Bewegung, die dem Stük vorgesezet würde, würde die Geschwindigkeit oder Langsamkeit bestimmen, in welcher das Stük vorgetragen werden sollte. Mehr, sollte man glauben, würde zu keinem Stük in Ansehung des Takts und der Bewegung erfodert. Aber zu geschweigen, daß die Bewegung unendlicher Grade des Geschwinderen und Langsameren fähig ist, die unmöglich durch Worte oder andere Zeichen zu bezeichnen wären, so würden in solchem Falle nothwendig eben so viel Zeichen oder Worte erfodert, die den Vortrag des Stüks bezeichneten, ob es nämlich schweer und stark, oder leichter und mezzo forte, oder ganz leicht und gleichsam spielend vorgetragen werden solle. Denn hievon hängt der ganze Charakter dessel-

(†) Man findet in Rousseaus Dict. de Musique Planche B. Fig. X. ein Stück im $\frac{5}{4}$ Takt, das ohngeachtet Rousseau darinn un chant trés bien cadencé zu finden glaubt, uns vielmehr sehr verworren und unfaßlich vorkommt. Telemann, der nur gar zu gern dem Sonderbaren anhieng, hat in seinen Kirchenstüken so gar ganze Chöre in diesem und andern ihm ähnlichen chimärischen Takten gesezt, die den Sängern und dem Zuhörer gleich ermüdend sind.

desselben ab. Es ist ein himmelweiter Unterschied, den Jedermann bemerken muß, ob ein Stük, ohne Rüksicht des Zeitmaaßes, auf der Violine mit der ganzen Schweere des Bogens, oder leicht und nur mit der Spize desselben vorgetragen werde. Hier ist von keinem künstlichen, sondern von dem, in dem Charakter jedes Stüks selbst, gegründeten Vortrag die Rede, ohne den die Musik ein steifes und langweiliges Einerley seyn würde, und der daher erkannt werden muß, wenn er getroffen werden soll. Nun ist es jedem erfahrnen Tonkünstler zur Gewohnheit geworden, lange Noten, als Vier- oder Zweyviertelnoten, schweer und stark, und kurze Noten, als Achtel und Sechzehntel, leicht und nicht so stark anzugeben. Er wird daher ein Stük, wo er höchstens nur wenige Achtel, als die geschwindesten Noten, ansichtig wird, schweer, und ein anderes, wo Viertel die längsten Noten sind, obgleich beyde Stüke im geraden oder ungeraden Takt gesezt wären, und dieselbe Bewegung hätten, leichter, und nach Maaßgebung der in dem Stük herrschenden ganz langen oder ganz kurzen Noten ganz schweer oder ganz leicht vortragen. Desgleichen hat er sich durch die Erfahrung ein gewisses Zeitmaaß von der natürlichen Länge und Kürze der Notengattungen erworben; er wird daher ein Stük, das gar keine Bezeichnung der Bewegung hat, oder, welches einerley ist, mit Tempo giusto bezeichnet ist, nachdem es aus längeren oder kürzeren Notengattungen besteht, eine langsamere oder geschwindere, aber richtige Bewegung und zugleich die rechte Schweere oder Leichtigkeit im Vortrag geben, und wissen, wie viel er der natürlichen Länge und Kürze der Noten an Langsamkeit oder Geschwindigkeit zuzugeben oder abzunehmen habe, wenn das Stük mit adagio, andante oder allegro &c. bezeichnet ist. Hieraus werden die Vortheile der Unterabtheilungen der geraden und ungeraden Taktart in verschiedene Takte von längeren oder kürzeren Noten der Hauptzeiten begreiflich: denn dadurch erhält jeder Takt seine ihm eigene Bewegung, sein ihm eigenes Gewicht im Vortrag, folglich auch seinen ihm eigenen Charakter. Soll nun ein Stük einen leichten Vortrag, zugleich aber eine langsame Bewegung haben, so wird der Tonsezer nach Beschaffenheit des leichten oder leichteren Vortrages einen Takt von kurzen oder kürzeren Zeiten dazu wählen, und sich der Worte: andante, oder largo, oder adagio &c. nachdem die Langsamkeit des Stüks die natürliche Bewegung des Taktes übertreffen soll, bedienen; und umgekehrt: soll ein Stük schweer vorgetragen werden, und zugleich eine geschwinde Bewegung haben, so wird er einen nach Beschaffenheit des Vortrags schweeren Takt wählen, und ihn mit vivace, allegro oder presto &c. bezeichnen. Uebersieht ein erfahrner Ausführer nun die Notengattungen eines solchen Stüks, so ist er im Stande, den Vortrag und die Bewegung desselben genau mit den Gedanken des Tonsezers übereinstimmend zu treffen; wenigstens so genau, als es durch keine anders Zeichen, durch keine Worte, und wenn sie noch so deutlich wären, angedeutet werden könnte.

Es war nöthig, dieses vorausgehen zu lassen, um die Nothwendigkeit der verschiedenen Unterarten der geraden und ungeraden Taktart aus ihrem Einfluß auf den Vortrag und die Bewegung zu erweisen. Die wenigsten Tonsezer wissen die Ursach anzugeben, warum sie vielmehr diesen als jenen geraden oder ungeraden Takt zu einem Stüke wählen, ob sie gleich fühlen, daß der, den sie gewählt haben, nur der einzige rechte sey: andere, die mit Rousseau die Vielheiten der Takte für blos willkührliche Erfindungen halten, und darüber ungehalten sind, (†) haben entweder kein Gefühl von dem besondern Vortrag eines jeden Taktes, oder verläugnen es, und laufen daher Gefahr, Sachen zu sezen, die, weil sie nicht in dem rechten, dem Charakter des Stüks angemessenen Takte gesezt sind, ganz anders vorgetragen werden, als sie gedacht worden. Woher könnten doch wohl Tonkünstler von Erfahrung bey Anhörung ei-

(†) Seine Worte sind: Si tous ces signes (de Mesure) sont institués pour marquer autant de différentes sortes de Mesures, il y en a beaucoup trop; & s'ils le sont pour exprimer les divers degrés de Mouvement, il n'y en a pas assez; puisque, indépendamment de l'espece de Mesure & de la division des Tems, on est presque toujours contraint d'ajouter un mot au commencement de l'Air pour determiner le Tems. V. Dict. de Mus. Art. Mesure. Hieraus ist zu vermuthen, daß Rousseau kein sonderlicher Praktiker seyn müsse, sonst würde seinem scharfen Beobachtungsgeiste die Verschiedenheit des Vortrages und der Bewegung, der verschiedenen geraden oder ungeraden Takte, nicht unbemerkt geblieben seyn.

nes Stüks, ohne Rüksicht auf die gerade oder ungerade Taktart, jederzeit genau wissen, in welchem Takt es gesezt worden, wenn nicht jeder Takt etwas ihm Eigenthümliches hätte?

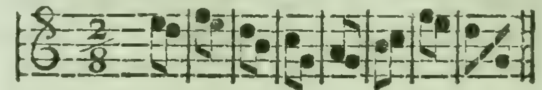
Doch nun ist es Zeit, auf die nähere Betrachtung der Takte selbst zu kommen. Wir wollen mit der Anzeige der verschiedenen geraden Takte, und zwar erstlich mit denen von zwey Zeiten, den Anfang machen. Diese sind:

1) **Der Zweyzweytel-** oder der sogenannte **Allabrevetakt.**, dessen Zeiten aus zwey Zweyviertelnoten bestehen, und der durch dieses dem Stüke vorgesezte Zeichen ₵ dem man noch das Wort Allabreve überzusezen pflegt, angedeutet wird. Er wird schweer, aber noch einmal so geschwind als seine Notengattungen anzeigen, vorgetragen, und ist daher zum ernsthaften und feurigen Ausdruk, vornehmlich zu Fugen vorzüglich geschikt, und verträgt in diesen ihm eigenthümlichen Styl und Bewegung keine geschwindere Notengattungen, als Achtel. Wir haben aber von diesem Takt in einem besondern Artikel gesprochen (*). Wenn Tonsezer aus Bequämlichkeit und um die vielen Taktstriche zu vermeiden, bald zwey, bald drey, bald mehrere Takte zwischen zween Taktstrichen zusammen fassen, so wird sein Wesen dadurch nicht verändert, sondern der Druk, der die erste Taktnote jeder Taktart marquirt, geschieht allezeit von zwey zu zwey halben Takt- oder Zweyviertelnoten, und bestimmt sowol den Niederschlag des Taktschlagens, der allezeit auf die erste Taktnote fällt, als auch die Geltung der Taktpausen, die in solchen Fällen immer die gewöhnliche bleibt.

(*) S. Alla Breve.

2) **Der Zweyvierteltakt**, $\frac{2}{4}$. Er hat, wenn keine besondere Bewegung angedeutet ist, die Bewegung des vorhergehenden Taktes, wird aber weit leichter vorgetragen, und verträgt von den Zweyvierteln bis zu den Sechszehntheilen und einigen wenigen auf einander folgenden Zwey und Dreyßigtheilen alle Notengattungen. Er schikt sich zu allen leichteren und angenehmen Gemüthsbewegungen, die nach Beschaffenheit des Ausdruks durch andante oder adagio ꝛc. gemildert, oder durch vivace oder allegro ꝛc. noch lebhafter gemacht werden können. Auf diese Beywörter und die Notengattungen kömmt es bey jeder besondern Bewegung dieser und aller anderen Taktarten an. Ist das Stük im Zweyvierteltakt mit allegro bezeichnet, und enthält nur wenige oder gar keine Sechszehntheile, so ist die Taktbewegung geschwinder, als wenn es damit angefüllt ist; eben so verhält es sich mit den langsameren Bewegungen.

3) **Der Zweyachteltakt**, $\frac{2}{8}$. Dieser Takt würde den leichtesten Vortrag haben, und nur zu dem lebhaftesten Ausdruk in lustigen Tanzmelodien schiklich seyn; denn daß jeder gute Violinist folgende Melodie:



weit leichter vortragen würde, als wenn sie im Zweyvierteltakt mit Vierteln geschrieben wäre, ist unstreitig; er ist aber nicht im Gebrauch.

Jeder dieser angezeigten Takte besteht aus zwey Zeiten oder Takttheilen. Nun ist bekannt, daß jede Zeit eben so leicht in drey als in zwey, aber nicht in fünf oder sieben Theile eingetheilt werden kann. Daher entstehen neben diesen noch folgende Taktarten von zwey Zeiten, deren jede in drey Theile eingetheilt ist, und die durch die gleichsam hüpfende Eigenschaft der Fortschreitung von eins zwey drey, vier fünf sechs, oder | überhaupt lebhafter an Bewegung und Ausdruk sind, als die vorhergehenden. Diese sind:

1) **Der Sechsvierteltakt**, $\frac{6}{4}$. Schweer im Vortrag, wie der Allabrevetakt, mit dem er auch wegen seines ernsten obgleich lebhaften Ganges, das Kirchenmäßige gemein hat. Er besteht aus langen Notengattungen, von denen die Achtel die geschwindesten sind. Auf jedem Takttheile werden drey Viertel gerechnet.

2) **Der Sechsachteltakt**, $\frac{6}{8}$. Leicht und angenehm, im Vortrag und Bewegung, wie der $\frac{2}{4}$. Sechszehntheile sind seine geschwindesten Noten. Und

3) **Der Sechssechzehnteltakt**, $\frac{6}{16}$, der den allerleichtesten Vortrag und Bewegung hat, und selten geschwindere Noten, als Sechszehntheile verträgt. Joh. Seb. Bach und Couperin, die unstreitig den richtigsten Vortrag in ihrer Gewalt gehabt und nicht ohne Ursache Fugen und andere Stüke in diesem und anderen heut zu Tage ungewöhnlichen Takten gesezt haben, bekräftigen es dadurch, daß jeder Takt seinen eignen Vortrag und seine eigene natürliche Bewegung

wegung habe, daß es folglich gar nicht gleichgültig sey, in welchem Takt ein Stük geschrieben und vorgetragen werde.

Die Taktarten von vier Zeiten sind folgende:

1) **Der große Viervierteltakt**, dessen Zeiten aus vier Viertelnoten bestehen, und der entweder durch C oder besser durch $\frac{4}{4}$, um ihn von dem folgenden C zu unterscheiden, angezeiget wird. Seine geschwindeste Noten sind Achtel, die sowol als die Viertel und die übrigen längern Noten auf der Violine mit der ganzen Schweere des Bogens ohne die geringste Schattirung von Piano und Forte, außer dem vorzüglichen Druk auf jeder ersten Taktnote, der in allen Taktarten nothwendig ist, vorgetragen werden. Er ist daher wegen seines ernsthaften und pathetischen Ganges nur zu Kirchenstüken, und vornemlich in vielstimmigen Chören und Fugen zum prächtigen und majestätischen Ausdruk geschikt; man bezeichnet ihn insgemein noch mit dem Worte Grave, anzudeuten, daß man ihn im Vortrag und in der Bewegung nicht mit dem Allabreve oder mit dem folgenden Viervierteltakt, verwechseln soll. Einige bedienen sich statt dieses Taktes eines Vierzweyteltakts $\frac{4}{2}$, so wie statt des Allabreve eines Zweyeinteltakts $\frac{2}{1}$, wo der schweere Vortrag durch die, noch einmal so langen Noten, noch deutlicher bezeichnet wird. Allein das Unnatürliche dieser Taktarten, wo zwey ganze Taktnoten nur einen Takt ausmachen, bewürkt vornemlich in den Pausen, da dieselbe Pause z. B. bald den halben, bald den vierten Theil des Takts vorstellen muß, eine solche Unordnung, daß jene Schreibart diesen vorzuziehen und auch mehr im Gebrauch ist.

2) **Der kleine Viervierteltakt oder der gemeine gerade Takt.** Er wird durchgängig mit C bezeichnet, und unterscheidet sich von dem vorhergehenden Takte durch den leichteren Vortrag, und durch die, gerade noch einmal so geschwinde, Bewegung. Viertel sind seine Hauptnoten, die im Vortrag außer dem vorzüglichen Druk der ersten Taktnote wie in dem großen Viervierteltakt gleich marquirt werden, nämlich also: ‖ nicht wie hier: ‖ welcher Vortrag nur eigentlich dem zusammengesezten Viervierteltakt, welcher hernach angezeiget wird, zukömmt. Doch wird er, zumal in langsameren Stüken, im Vortrag oft mit dem zusammengesezten verwechselt, und in zwey Theile, jeden von zwey Viertelnoten, die auf die lezt angezeigte Art marquiret werden, eingetheilet. Er verträgt übrigens alle Notengattungen, und hat einen zwar ernsthaften und gesezten, aber keinen schweeren gravitätischen Gang, und ist sowol in der Cammer- und theatralischen Schreibart, als auch in der Kirche, von vielfältigem Gebrauch.

3) **Der Vierachteltakt**, $\frac{4}{8}$. Couperin hat in seinen vortreflichen Clavierstüken sich hin und wieder dieses Taktes bedienet, anzudeuten, daß die Achtel nicht wie in $\frac{2}{4}$ also: | sondern alle gleich schweer, nämlich also: | vorgetragen werden sollen, wodurch auch die Bewegung dieses Taktes bestimmt wird, die nämlich nicht so langsam, als der vorhergehende Takt, aber auch nicht so geschwind, als der $\frac{2}{4}$ seyn kann. Dieses vorausgesezt, wird jedermann fühlen, daß folgender Saz in jeder andern Taktbezeichnung, die ihm zukommen kann, folglich in jedem andern Vortrag, würklich etwas anders, als hier, ausdrükt:



Wird jede der vier Zeiten der lezten zwey dieser Taktarten auch in drey Theile getheilet, wie oben, so entstehen folgende zwey:

1) **Der Zwölfachtel**, $\frac{12}{8}$, und

2) **Der Zwölfsechzehnteltakt** $\frac{12}{16}$, deren Vortrag, natürliche Bewegung und Charakter leicht aus dem vorhergehenden erkannt werden kann.

Mit den ungeraden oder Tripeltakten hat es die nämliche Bewandniß, wie mit den geraden. Vortrag und Bewegung werden durch die längern oder kürzern Notengattungen, die jeder Taktart eigen sind, bestimmt; nämlich schweer und langsam bey jenen, und leichter und lebhafter bey diesen. Ueberhaupt bringt die ungerade Taktart wegen der gedritten Fortschreitung ihrer Hauptzeiten eine größere Lebhaftigkeit in jedem Ausdruk, und ist daher zur Schilderung lebhafter Gemüthsbewegungen schiklicher, als die gerade Taktart. Sie besteht aus folgenden Takten:

1) Der Dreyzweyteltakt, $\frac{3}{2}$.

2) Der Dreyvierteltakt, $\frac{3}{4}$; und

3) Der Dreyachteltakt, $\frac{3}{8}$; zu welchen noch

4) Der Dreysechzehnteltakt, $\frac{3}{16}$, gerechnet werden könnte, der, ob er gleich nicht im Gebrauch ist, doch in der That der einzige ist, der den äußerst leichten und geschwinden Vortrag vieler englischen Tänze, die insgemein in $\frac{3}{8}$ geschrieben sind, am richtigsten bezeichnen würde. Denn bey der natürlichen Bewegung des $\frac{3}{8}$, oder eines Passepieds, fühlt man außer dem Hauptgewicht der ersten Taktnote noch ziemlich deutlich das Gewicht der übrigen Zeiten; auch verträgt dieser Takt Sechzehntheile: hingegen vereinigen sich die drey Zeiten des $\frac{3}{16}$ ganz in einer einzigen Zeit, und man kann nur eins bey jedem Niederschlag, aber nicht drey zählen; dies ist der Fall bey den erwähnten englischen Tänzen und vielen andern Stüken, die in $\frac{3}{8}$ geschrieben, und wegen ihres flüchtigen Vortrages keine Sechzehntheile in sich enthalten können.

Werden die Hauptzeiten der ersten drey dieser Takte in ein Gedrittes getheilet, wie oben bey den geraden Taktarten, so entstehen noch folgende Tripeltakte:

1) Der **Neunvierteltakt**, $\frac{9}{4}$, aus dem $\frac{3}{2}$.

2) Der Neunachteltakt, $\frac{9}{8}$, aus dem $\frac{3}{4}$; und

3) Der Neunsechzehnteltakt, $\frac{9}{16}$, aus dem $\frac{3}{8}$, die noch weit lebhafter, als ihre Nebentakte von Charakter, und daher zum fröhlichen Ausdruk vorzüglich geschikt sind; doch behält der $\frac{9}{4}$ wegen seiner größern Notengattungen und seines schweereren Vortrags noch einen gesezten Gang, der der Kirche anständig ist; der $\frac{9}{8}$ hingegen ist weit hüpfender, und wird hauptsächlich zu Giquenartigen Stüken gebraucht; der $\frac{9}{16}$ ist äußerst tändelnd und lebhaft.

Alle bisher angezeigte Taktarten sind von der Beschaffenheit, daß jeder Takt derselben nur einen Fuß ausmacht, der aus Theilen besteht, die unter einander an innerer Länge und Kürze verschieden sind. Eigentlich hat jeder gerade Takt zwey Haupttakttheile, deren erster lang, und der zweyte kurz ist. z. B.

Herr, mein Gott!

Werden die Noten aber in kleinere Gattungen eingetheilt, z. B. Viertel im Allabrevetakt, so erhält die erste Note des zweyten Takttheiles schon ein größeres Gewicht, und die Viertel verhalten sich unter sich wie die Takttheile. Z. B.

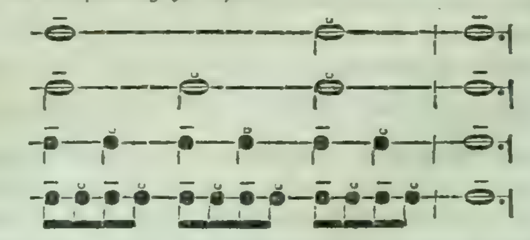
En=gel prei=sen dich.

Besteht der Takt aus noch kleineren Theilen, aus Achteln, so sind auch diese an innerlicher Quantität von einander unterschieden. Z. B.

Er, der al=les ord=net und er=hält.

Aus dieser lezten Vorstellung wird die Verschiedenheit der längern und kürzern Theile eines geraden Takts deutlich. Die erste Note hat das größte Gewicht, weil jede Notengattung über ihr lang erscheinet und gefühlt wird. Da die Schlußnote eines Stüks, oder einer Periode, allezeit eine wichtige Note seyn muß, so kann sie in allen angezeigten geraden Taktarten nur auf der ersten Note des Takts fallen, und den ganzen Takt durchdauren, wenn der Schluß vollkommen seyn soll. Ueberhaupt müssen die Hauptaccente eines Sazes allezeit auf der ersten Note des Takts fallen; die weniger wichtigen Accente fallen auf der ersten Note der zweyten Hälfte des Takts; und auf den übrigen Theilen nach Beschaffenheit ihrer innern Länge und Kürze, die Töne ohne Accent und die durchgehenden oder ganz kurzen Noten. Hieraus erhellet, daß die Theile oder Sylben der musikalischen Füße weit mannigfaltiger an der innern Quantität sind, als der poetischen; und daß ein Poet, der musikalische Verse machen will, nicht allein auf die Länge und Kürze der Sylben, sondern zugleich auf die Accente der Hauptworte sein Augenmerk richten müsse, damit sie in jedem Vers auf der rechten Stelle vorkommen.

Die Verschiedenheit der innern Quantität der Takttheile in der ungeraden Taktart ist aus folgender Vorstellung zu sehen:



Die Anwendung von der Behandlung dieser Takttheile

theile in Absicht ihres verschiedenen Gewichts und der darauf zu legenden Accente ist nach dem, was von den geraden Taktarten gesagt worden, leicht zu machen. Doch ist von dem Tripeltakt noch anzumerken, daß die zweyte Zeit auch lang gebraucht werden kann: doch nur in dem Fall, wenn der Einschnitt auf der ersten Zeit fällt, wie hier:

Mur = re nicht, lie = ber Christ!

Ist die Bewegung aber geschwind, oder besteht der Takt aus triplirten Zeiten, wie der $\frac{12}{8}$, der $\frac{6}{4}$ und die übrigen auf diese Art entstehende Takte, so hat der Tripel allezeit die erste Quantität, nemlich – ◡ ◡, und die übrigen Zeiten verhalten sich unter sich, nachdem sie gerade oder ungerade sind. Z. B.

Nach dem, was von der innern Quantität der Takttheile angezeiget worden, bedarf es wol keines Beweises, daß der $\frac{6}{4}$ von dem $\frac{3}{2}$, oder der $\frac{6}{8}$ von dem $\frac{3}{4}$, obgleich beyde Takte dieselbe Anzahl einerley Notengattungen in sich begreifen, durch das verschiedene Taktgewicht unendlich von einander unterschieden sind. Folgende Vorstellung macht diese Verschiedenheit deutlich:

Nun bleibt uns noch anzuzeigen übrig, 1) wie zwey Takte zusammengesezt, und in eins gezogen werden können, 2) von welcher Nothwendigkeit die zusammengesezten Taktarten, und 3) wie sie von den einfachen unterschieden sind. Um sich von allen diesem einen deutlichen Begriff zu machen, versuche man über diese Worte: Ewig in der Herrlichkeit! Noten von gehöriger Länge und Kürze mit Beobachtung der Accente und des Taktgewichts zu legen. Da es lauter Spondäen sind, so scheint ein Takt von zwey Zeiten, z. B. der $\frac{2}{4}$ Takt hiezu am schiklichsten zu seyn; folglich stünden die Noten also:

E = wig in der Herr = lich = keit!

Die langen und kurzen Sylben des poetischen Fußes wären genau beobachtet; die Schlußnote fiel auf die erste Taktnote, und der Rhythmus wäre vollkommen richtig. Aber man bemerke, daß das Wort in und die lezte Sylbe von Herrlichkeit, die doch in der Aussprache von gar keiner Wichtigkeit sind, hier, da sie auf der ersten Note des Taktes fallen, das gröste Gewicht erhalten. Dieses nun zu vermeiden, ist auf keine andere Weise möglich, als wenn man zwey dieser Takte zusammenzieht, und daraus nur einen einzigen macht, also:
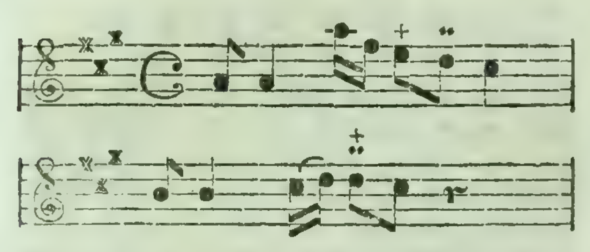
E = wig in der Herr = lich = keit!

Dadurch werden die beyden Sylben in der Mitte des Takts, und zwar auf dessen schwache oder kurze Zeit gebracht, wo sie zwar auch noch einen Accent behalten, der aber lange nicht so schweer, als der erste, und bey der lezten, als Schlußsylbe, nothwendig ist. Ein entgegengeseztes Beyspiehl wird dieses noch deutlicher machen. Man verseze diesen Saz:

Er ist mein und ich bin sein.

in den zusammengesezten geraden Takt, so werden die Wörter *mein* und *sein* allen Nachdruk verlieren, weil sie nicht Taktgewicht genug erhalten. So wie nun in zwey Versen, die übrigens aus denselben Füßen bestehen, das Hauptwort bald vorn, bald in der Mitte, bald am Ende stehen kann, so können auch zwey melodische Säze, die aus denselben Notengattungen, und demselben Takt= oder Zeitmaaß bestehen, den Accent an verschiedenen Orten haben. In der Poesie bringt dieser Umstand keine Veränderung der Versart hervor; in der Musik hingegen wird dadurch der Takt bestimmt, der den Ort des Accents und sein Gewicht allemal angiebt, die alsdenn, so lange das Stük in demselben Takt fortgehet, durchgängig festgesezt bleiben. Daher wenn der Gesang die Eintheilung des $\frac{2}{4}$ Takts hat, aber den Hauptaccent nicht bey jeder ersten Taktnote, sondern nur von zwey zu zwey Takten verträgt,

trägt, muß er in dem aus zwey $\frac{2}{4}$ zusammengesezten geraden Takt geschrieben werden, z. B.



Wäre dieser melodische Saz in $\frac{2}{4}$ geschrieben, so erhielten die mit + bezeichneten Noten ein schweereres Taktgewicht, und gleichsam eine falsche Deklamation im Vortrag.

Hieraus erhellet die Nothwendigkeit der zusammengesezten Taktarten, die wir nun in folgender Vorstellung anzeigen wollen. Die oberen Taktzeichen zeigen die Taktarten an, aus denen die unteren zusammengesezt sind.

$\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$. $\frac{6}{8}$ $\frac{6}{8}$. $\frac{2}{8}$ $\frac{2}{8}$. $\frac{6}{16}$ $\frac{6}{16}$. | $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$. $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{8}$. $\frac{3}{16}$ $\frac{3}{16}$.

C. $\frac{12}{8}$. $\frac{4}{8}$. $\frac{12}{16}$. | $\frac{6}{4}$. $\frac{6}{8}$. $\frac{6}{16}$.

Ob nun gleich jede dieser zusammengesezten Taktarten in andern Umständen einfach ist, so sind sie doch in Ansehung ihrer innern Beschaffenheit sehr von einander unterschieden. Der einfache Takt macht durchgängig nur einen einzigen Fuß aus; die Schlußnote kann daher nur auf die erste Taktnote fallen, und den ganzen Takt durchdauren: der zusammengesezte hingegen theilt den Takt in zween Theile, oder zwey Füße; die Schlußnote trift allezeit auf die Hälfte des Takts, und dauert auch nur die Hälfte desselben durch. Es ist daher fehlerhaft, wenn man in ein Stük die Schlußnote bald auf der ersten Taktnote, bald auf der Hälfte desselben antrift; dieses kann nur entstehen, wenn beyde Taktarten unschiklich mit einander verwechselt, oder irgendwo der Rhythmus verfehlet worden. Eben so fehlerhaft ist es, wenn in einer einfachen Taktart die Schlußnote einer Tonart, in der man ausgewichen ist, nicht den ganzen Takt, sondern nur die Hälfte desselben durchdauret, und der erste Saz in der Mitte des Takts wieder anfängt; dadurch kommen die Taktstriche, folglich das Taktgewicht auf der unrechten Stelle, und das Stük wird entweder verkehrt vorgetragen, oder erschweert demjenigen, der es würklich recht vorträgt, die Arbeit sehr, weil er anders singen oder spielen muß, als ihm vorgeschrieben ist.

Bewegung und Vortrag der zusammengesezten Taktarten kommen übrigens mit den einfachen, aus denen sie zusammengesezt sind, überein.

Da das Mechanische des Takts ein wichtiger, schweerer, aber überaus würksamer Theil der Sezkunst ist, so ist allen angehenden Tonsezern zu rathen, sich in Tanzstüken aller Art aufs sorgfältigste zu üben, und die Ausarbeitungen der ältern Franzosen, vornehmlich des Couperin, dessen mannigfaltige Behandlung der verschiedenen Taktarten und Genauigkeit im Rhythmus fast ohne Beyspiel ist, sich zum Muster zu nehmen.

Tafelwerk.

(Baukunst.)

Wird auch mit dem französischen Worte Parqueterie genennt. Die Wörter bedeuten einen aus vierekichten Tafeln von verschiedenem Holze zusammengesezten Fußboden, auf welchem allerhand regelmäßige, aus Drey- oder Vier- Eken bestehende Figuren zu sehen sind. Man braucht nur zwey Arten von Holze von zwey verwandten Farben, einer hellern und einer dunklern, um sehr vielerley Figuren auf dem Boden heraus zu bringen. Wer sich hievon einen Begriff machen will, kann die Abhandlung des Pater Trüchet über die Combinationen nachsehen (†).

Ein gutes Tafelwerk des Fußbodens giebt einem Zimmer ein schönes Ansehen, und es macht eine besondere Art des Vergnügens aus, wenn man in einer Folge von Zimmern so sehr verschiedene regelmäßige Figuren auf den Fußboden siehet, die doch aus einerley Drey- und Viereken zusammen gesezt sind.

Tanz.

Der Tanz ist, wie jedes andre Werk des Geschmaks, erst aus unüberlegtem Trieb der Natur entstanden, durch Geschmak und Genie aber allmählig zu einem Werke der Kunst erhoben worden. Fröhlichkeit bringt ihn überall hervor, wo sie sich einfindet; so daß man kaum ein Volk auf dem Erdboden antrift, das

(†) Memoire sur les combinaisons par le R. P. Truchet. S. Mem. de l'Acad. Roy. des Sciences pour l'Année 1704.

das nicht seine Tänze der Fröhlichkeit hätte. Ob aber gleich der natürliche Tanz blos aus Freud und Fröhlichkeit entstehet, so schränket die Kunst sich nicht blos auf diese Gattung ein, sondern bedienet sich der ästhetischen Kraft, die in Stellung und Bewegung des Körpers liegt, so weit, als sie reichen kann.

Nun ist offenbar, daß kaum etwas in dem sittlichen Charakter der Menschen vorkommt, das nicht durch Stellung und Bewegung des Körpers verständlich und lebhaft könnte ausgedrükt werden. Deswegen ist der Tanz in seiner Art eben so fähig, als Musik und die Rede selbst, zur sittlichen und leidenschaftlichen Sprache gebildet zu werden. Wie aber nicht jede leidenschaftliche Red ein Gedicht, noch jede Folge leidenschaftlicher Töne ein Gesang ist, so ist auch nicht jeder Ausdruk der Empfindung durch Gang und Gebehrden ein Tanz. Also müssen wir vor allen Dingen untersuchen, wodurch ein solcher Gang zum Tanz wird. Die Rede wird durch Einheit des Inhalts und einen abgemessenen Gang der Worte zum Gedicht, und eine Folge von Tönen wird ebenfalls durch den abgemessenen Gang und Einheit des Tones zum Gesange (*). Daher läßt sich schließen, daß auch Einheit des Charakters, oder Ausdruks mit abgemessener Bewegung oder mit Rhythmus verbunden, den Gang zum Tanz erhebe. Dieses bedärf keiner weitern Ausführung, da es klar gnug ist.

(*) S. Gesang.

Wir haben also bey jedem Tanz auf zwey Dinge zu sehen, auf den Rhythmus, und auf den Charakter, oder den Ausdruk, in so fern er von dem Rhythmus unabhänglich ist. Schon der Rhythmus allein, ohne allen andern Ausdruk, kann der Bewegung nicht nur etwas angenehmes und unterhaltendes, sondern auch etwas vom Ausdruk der Empfindung geben. Dieses ist aus dem, was wir über die Natur des Rhythmus angemerkt haben, offenbar (*). Also könnte schon in leblosen Körpern eine Bewegung statt haben, die durch Takt und Rhythmus nicht nur schön und daher angenehm wäre, sondern auch verschiedene Charaktere, als Lebhaftigkeit, Ernst, Artigkeit, Hoheit und mehr dergleichen, ausdrükte. Wollte man diese ästhetische Kraft einer solchen Bewegung verstärken, so müßte man sie mit Musik begleiten, deren Takt und Rhythmus genau mit denen, die in der Bewegung sind, übereinkommen; denn das Ohr vernihmt alles metrische weit leichter, als das Aug. Daß dieses das wesentliche des Tanzes sey, läßt sich so leicht fühlen, daß auch die Völker, bey denen der Geschmak noch völlig unentwikelt ist, ihre Tänze mit Musik begleiten. Sezet man nun noch hinzu, daß durch Minen, Stellung und Gebehrden jede Art der Empfindung in dieser rhythmischen Bewegung könne angebracht werden, so begreift man gar leichte, wie der Tanz zu einem Werk des Geschmaks werden könne, der an ästhetischer Kraft jedem andern den Vorzug streitig macht. Es ist keine Gemüthslage, kein Gemüthscharakter, keine Leidenschaft, die nicht durch den Tanz auf das lebhafteste geschildert werden könne.

(*) S. Rhythmus

Aber der Tanz hat, wie der Gesang, vor allen Werken der Künste noch dieses voraus, daß er nicht blos durch die lebhafte Schilderung würket, sondern über dem durch die Ausübung eine weit größere Kraft erhält, als irgend ein anderes Werk der Kunst, das wir blos durch das Anschauen, oder Anhören genießen. Wie das Lied, das wir selbst singen, ungleich mehr Kraft auf uns hat, als das, welches wir blos anhören: so hat auch der Tanz nur auf diejenigen, die ihn würklich ausüben, die volleste Kraft. Man wird darum von keiner andern Kunst so augenscheinliche und so lebhafte Würkung sehen, als die ist, die der Tanz auf die tanzenden Personen macht. Denn man hat, wo ich nicht irre, Beyspiehle, daß Menschen sich zu Tode getanzt haben; so sehr groß ist die Begierde die Rührungen zu empfinden, die das Tanzen hervorbringt.

Hieraus folget nun, daß man durch die Tanzkunst ungemein viel auswürken könnte, wenn nur Geschmak und Genie die Arbeiten und die Anwendung der Kunst leiteten. Man ist zwar gewohnt, das Tanzen, als eine bloße Lustbarkeit anzusehen, die keine größere Wichtigkeit hat, als hundert andere Ergözlichkeiten, denen Niemand großen Werth beylegt: und ich zweifle nicht, daß es manchem seltsam, oder gar ungereimt vorkommen werde, wenn er sehen wird, daß wir hier das Tanzen aus einem etwas ernsthaften Gesichtspunkt betrachten. Da wir aber in diesem ganzen Werke gar alle schönen Künste und selbst die geringern Werke derselben, die man durchgehends nur, als Gegenstände des Zeitvertreibes ansieht, in dem vollen Werthe betrachtet haben, den überlegende Vernunft ihnen geben kann; so soll uns das Vorurtheil gar nicht abhalten, auch den Tanz von seiner wichtigen Seite zu betrachten.

Wenn man bedenket, was für eine große Kraft Tänze von etwas lebhafter Art haben, die Gesellschaft der Tanzenden vergnügt zu machen, und wie sehr oft es geschieht, daß durch Tänze zwischen Personen, die sich vorher mit gleichgültigen Augen angesehen haben, eine tiefsizende Zuneigung erwächst, so wird man auch begreifen, daß verschiedene andre Empfindungen durch das Tanzen in den Gemüthern aufgewekt und zu einem beträchtlichen Grad der Stärke könnten erhöht werden. Da nun nicht daran zu zweifeln ist, daß durch Minen, Stellung und Bewegung jede Empfindung auszudrüken ist, so ist auch nicht abzusehen, warum nicht sollten Tänze verfertiget werden können, die zu Erwekung und Verstärkung jeder gegebenen Empfindung tüchtig seyn sollten.

Wenn wir dieses voraussezen, so müssen wir es auch für möglich halten, daß so wol für die Jugend, als für das reifere Alter, Tänze von allerhand Art zu erfinden wären, die in der Ausübung als würkliche Uebungen in edlen Empfindungen anzusehen wären. Warum sollten nicht Tänze möglich seyn, wodurch z. B. die Jugend gegen Aeltern ehrfurchtsvolle Liebe an den Tag legten; oder solche, die Bescheidenheit und Mäßigung; Standhaftigkeit bey Widerwärtigkeiten; Muth in Gefahren und dergleichen ausdrükten, und wodurch also die Tänzer sich in dergleichen Empfindungen übten. Wir wollen uns aber hier an diesem bloßen Wink begnügen, und Tänzern von wahrem Genie überlassen, denselben weiter zu verfolgen, und nun von den bekannten Arten der Tänze sprechen.

Man theilet insgemein die Tänze in zwey Hauptclassen ein, deren eine die **gemeinen**, oder **gesellschaftlichen Tänze**, (la belle danse); die andern die **theatralischen Tänze** begreift. Die gemeinen Tänze sind zum gesellschaftlichen Vergnügen erfunden worden; deswegen müssen sie auch so beschaffen seyn, daß Personen, die sich kein Hauptgeschäft aus der Tanzkunst machen, können gelernt werden. Die hohen Tänze können schon künstlicher seyn; weil sie nur von Tänzern von Profeßion, die besonders dazu bestellt sind, aufgeführt werden.

Die gesellschaftlichen Tänze kommen darin mit einander überein, daß zwey, oder mehr Personen gemeinschaftlich nach einer kurzen Melodie, die in Bewegung, Takt und Rhythmus ihren eigenen bestimmten Charakter hat, nach bestimmten Figuren eine bestimmte Anzahl zusammengesezter Schritte machen, und diese so lange wiederholen, als sie Lust haben. Diese Tänze sind in ihrer Art das, was in der Musik die Lieder, die eben so aus einer kleinen Anzahl Takte und Einschnitte bestehen, die man so lange wiederholt, als man zu singen Lust hat.

Bald jedes Land hat seine eigene Art des gesellschaftlichen Tanzes, und wir haben die Charaktere der bekanntesten in verschiedenen Artikeln angezeiget (*). Ihr allgemeiner Charakter besteht darin, daß sie, wie das Lied, eine gewisse Empfindung oder eine Gemüthslage ausdrüken, die sich durchaus gleich bleibet; so, daß dieses Tanzen, wie das Singen der Lieder, den Zwek hat, sich eine Zeitlang in dieser Gemüthslage zu unterhalten. Diese Empfindung ist in einigen hüpfende Freude, wie im schwäbischen Tanz, in andern galante Gefälligkeit, mit Ehrerbietung verbunden, wie in der Menuet u. s. f. Diese verschiedenen gesellschaftlichen Tänze haben sich in Europa mehr oder weniger ausgebreitet und verschiedene sind so durchgehends angenommen worden, daß sie bey allen Gelegenheiten, wo in gesellschaftlichen Zusammenkünften getanzt wird, vorkommen, wie die Menuet und verschiedene englische Tänze. Man scheinet aber darin durchgehends übereinzustimmen, daß der Menuet der Vorzug über alle Tänze dieser Art einzuräumen sey. Es ist auch in der That schweerlich ein andrer Tanz erfunden worden, worin so viel Zierlichkeit, edler Anstand und höchst gefälliges Wesen anzutreffen wäre.

(*) S. Allemande, Contertanz, Menuet, Polonoise u. a. m.

Man könnte zwey Arten solcher Tänze machen. Die erste würde so, wie die gewöhnlichen, für mehrere Personen zugleich eingerichtet seyn, und eine Gemüthslage, sie sey sittlich oder leidenschaftlich zum Ausdruk haben, in welcher sich natürlicher Weise eine ganze Gesellschaft zugleich befinden kann. Die andre Art könnte etwas näher bestimmte Charaktere ausdrüken. Diese müßten ihrer Natur nach nur von einzeln Personen getanzt werden. Dergleichen Tänze scheinen bey den Griechen gewöhnlich gewesen zu seyn. Man findet so gar, daß sie Charaktere einzeler berühmter Personen, einer Phädra, einer Rhodope, eines Achilles durch den Tanz geschildert haben. Es läßt sich auch gar wol begreifen, wie bekannte Charaktere durch Musik und Tanz können abgebildet werden. Wie der gemeine gesellschaftliche Tanz, der blos eine vorübergehende Gemüthslage schildert, mit dem Lied übereinkommt, so hat ein

ein solcher Solotanz von bestimmtem Charakter einige Aehnlichkeit mit der Ode, und die Musik müßte dazu so eingerichtet werden, daß bey jeder Wiederholung die Strophe mit Veränderungen gespiehlt würde, damit der Tänzer Gelegenheit bekäme, den Charakter, den er schildert, in verschiedenen Schattirungen zu zeigen.

Die theatralischen Tänze werden nur von Tänzern von Profeßion als ein Schauspiehl aufgeführt. Man theilet sie insgemein in vier Classen ab. Die erste, oder unterste Classe, wird Groteske genennt; ihr Charakter ist Ausgelassenheit oder etwas Abentheuerliches. Diese Tänze stellen im Grunde nichts, als ungewöhnliche Sprünge und seltsame närrische Gebehrden, Lustbarkeiten und Abentheuer der niedrigsten Classe der Menschen vor. Der gute Geschmak kommt dabey wenig in Betrachtung, und es wird auch so genau nicht genommen, ob die Cadenzen der Tänzer mit denen, die die Musik macht, so genau übereinstimmen oder nicht. Dieser Tanz erfodert hauptsächlich Stärke.

Die zweyte Classe machen die **comischen Tänze** aus. Ihr Inhalt ist schon etwas weniger ausgelassen, und sie schildern Sitten, Lustbarkeiten und Liebesintriguen des gemeinen Volks. Bewegungen und Sprünge sind weniger ausgelassen, aber doch lebhaft, etwas muthwillig und stark in die Augen fallend. Sie müssen aber immer etwas belustigendes und fröhliches haben. Die Hauptsache ist hier Leichtigkeit, schnelle künstliche Bewegung und etwas muthwilliges.

Die dritte Classe begreift die Tänze, die man in der Kunstsprache **halbe Charaktere** (demi Caractères) nennt. Ihr Inhalt ist eine Handlung aus dem gemeinen Leben, in dem Charakter der comischen Schaubühne, ein Liebeshandel, oder irgend eine Intrigue, darin schon Personen von nicht ganz gemeiner Lebensart verwikelt sind. Diese Tänze erfodern schon Zierlichkeit, angenehme Manieren und feinen Geschmak.

Die vierte Classe begreift die Tänze von ernsthaftem hohen Charakter, wie die tragische Schaubühne ihn erfodert. Sie bestehen entweder in Solotänzen, die bloß große und ernsthafte Charaktere schildern, oder in ganzen Handlungen von bestimmten Inhalt. Hier muß schon alles, was die Kunst an Stellung und Bewegung zum Ausdruk großer Empfindungen darzustellen vermag, zusammen kommen. Von diesem hohen Tanz, der eine bestimmte Handlung vorstellt, haben wir im Artikel Ballet besonders gesprochen.

Jede der vier Gattungen des theatralischen Tanzes kann von zweyerley Art seyn. Entweder schildern sie blos Charaktere und Sitten, oder sie stellen eine bestimmte Handlung mit Verwiklung und Auflösung vor. Im ersten Falle haben die verschiedenen Auftritte des Tanzes keine genaue Verbindung unter einander; es ist schon hinlänglich, daß die Einheit des Charakters durchaus beybehalten werde: im übrigen kann der Balletmeister nach Gutdünken die Scenen bald mit mehr, bald mit weniger Personen anfüllen, und hat nur auf Abwechslung und Mannigfaltigkeit zu sehen. Aber die andere Art erfodert in Ansehung der Anordnung der Handlung die Ueberlegung, mit welcher auch der dramatische Dichter seine Fabel zu behandeln hat, und von Seits der Tänzer ein gutes pantomimisches Spiehl, um die Handlung verständlich zu machen (*); daher diese Tänze besonders pantomimische Tänze genennt werden.

(*) S. Pantomime.

Hohe pantomimische Tänze sind erst seit wenig Jahren von Noverre bey Schauspiehlen eingeführt worden, nachdem er vorher in seinen über das Tanzen herausgegebenen Briefen (*) die Theorie dieser Tänze mit vieler Gründlichkeit entworfen hatte. Man kann den Balletmeistern sowol diese Briefe, als die verschiedenen Entwürfe, die dieser geschikte Mann von seinen in Wien aufgeführten pantomimischen Balleten herausgegeben hat, nicht genug empfehlen.

(*) Lettres sur la Danse par Mr. Noverre.

Die theatralischen Tänze werden, wie ihre Benennung schon anzeiget, nur auf der Schaubühne vorgestellt, und zwar insgemein als Zwischenspiehle zwischen den Aufzügen, und denn zulezt auch zum Beschluß des ganzen Schauspiehles. Als Zwischenspiehle werden sie izt nur in der Oper durchgehends gebraucht, bey andern Schauspiehlen aber erscheinen sie gemeiniglich nur am Ende, als ein besonderes Nachspiehl, das mit dem aufgeführten Schauspiehl keine Verbindung hat. Selten haben auch die zwischen den Aufzügen der Oper vorgestellte Ballette würkliche Beziehung auf das Schauspiehl, und sind in der That nichts anders, als völlige hors d'oeuvres, die die Eindrüke, welche das Schauspiehl gemacht hat, wieder auslöschen.

Nach unserm Bedünken wär es leicht die Ballete mit dem Schauspiehl selbst nicht nur in Verbindung zu

zu bringen, sondern es auch dazu anzuwenden, daß sie den Eindruk des Schauspiehles unterhielten, oder auch verstärkten. Die Sache hat an sich so wenig Schwierigkeit, daß wir nicht einmal für nöthig halten uns hier darüber einzulassen, nachdem wir an einem andern Orte die verschiedenen Mittel dazu bereits vorgeschlagen haben (*).

(*) S. Ballet.

Tanzkunst.

Daß diese Kunst eben so viel Recht habe, ihren Rang unter den schönen Künsten zu behaupten, als irgend eine der andern, die durchgehends hochgeschäzt werden, ist bereits aus dem, was wir in dem vorhergehenden Artikel angemerkt haben, klar genug. Wer auf die ersten Gründe der Sache zurükgehen, und überlegen will, was für erstaunliche Kraft in der Form der menschlichen Gestalt liegt, (*) wird leicht begreifen, was diese Form mit veränderten Stellungen und mit Bewegung verbunden, auszudrüken vermag; daraus wird er den Schluß ziehen, daß an Stärke der ästhetischen Kraft keine Kunst die Tanzkunst übertreffen könne. Wir betrachten sie aber nicht in dem zufälligen schlechten Zustand, in dem sie sich gemeiniglich auf der Schaubühne zeiget, sondern in der Würde und Hoheit, zu der sie erhoben werden könnte. Wir sind gar nicht in Abrede, daß sie fast durchgehends sich in einer Gestalt zeige, in der sie wenig Achtung verdienet; aber eben deswegen ist es wichtig Männer von Genie zu ermuntern, sie aus der Erniedrigung empor zu heben. „Es ist eine Schande, sagt ein Meister der Kunst, daß der Tanz sich der Herrschaft über die Gemüther, die er behaupten könnte, begeben, und blos mit der Belustigung der Augen zufrieden seyn solle. (†)

(*) S. Reiz; Schönheit; Stellung.

Es würde ein eigenes Werk erfodern etwas ausführlich zu zeigen, wie die Kunst zu dem Werth und der Vollkommenheit, die sie ihrer Natur nach haben könnte, allmählig zu erhöhen sey. Ein Balletmeister von wahrem Genie, wie Noverre, wird aus dem, was wir in dem vorhergehenden Artikel gesagt haben, sich hinlänglich überzeugen können, daß sie einer großen Erhebung über ihre gegenwärtige Beschaffenheit fähig sey, zugleich aber wird er auch das wahre Fundament entdeken, worauf er zu bauen hat, um diese Würde allmählig zu erreichen.

Was wir von dem Einflus der Musik auf die Erziehung angemerkt haben, (*) gilt auch von der Tanzkunst, und diese muß, da sie nicht ohne Musik seyn kann, noch gewisser würken, als die Musik allein. Ungemein leicht wär es, die Kräfte der Poesie, Musik und Tanzkunst bey der Erziehung zu vereinigen; weil dazu nichts erfodert würde, als daß man nach Liedern tanzte. Sollt' es bloß leere Einbildung seyn, es nicht nur für möglich, sondern so gar für leicht zu halten, daß zum Behuf der Erziehung eine Sammlung sehr nüzlicher Lieder verfertiget, in gute rhythmische Musik gesezt, und auf jedes ein schiklicher und der Jugend nüzlicher Tanz verfertiget würde, der nicht blos das Rhythmische, sondern auch den Inhalt des Liedes schilderte?

(*) S. Musik.

Diese Anwendung des Tanzens würde freylich eine beträchtliche Reinigung der Kunst, von allen blos zierlichen und besonders von den übertrieben künstlichen Stellungen und Bewegungen erfodern. Denn was allgemein seyn soll, muß auch leicht zu lernen seyn. Man müßte mehr auf Nachdruk, als auf das Künstliche sehen. Es hat damit eben die Beschaffenheit, wie mit der Musik. Wer diese, auch nur zur Ausübung so vollständig lernen wollte, daß er die schweeresten Sachen spiehlen, oder singen könnte, müßte den größten Theil seiner Zeit darauf wenden. Aber dazu, daß man ein Lied und andre leichtere Sachen gut singe, oder spiehle, kann man gelangen, ohne etwas von dem, was sonst der künftigen Lebensart halber zu lernen ist, zu versäumen. Eben so müßte man zum Behuf der Erziehung leichte, aber im Charakter und Ausdruk wichtige Tänze haben, die jeder, ohne Nachtheil der andern Jugendübungen lernen könnte.

In Ansehung des öffentlichen Gebrauchs dieser Kunst, getrauen wir uns nicht die mancherley Anwendungen, die bey verschiedenen Völkern ehedem vom Tanzen bey sehr ernsthaften Gelegenheiten gemacht wurden, wieder in Vorschlag zu bringen. Unsre Zeiten vertragen das ceremonienreiche der öffentlichen Feste, das bey einer größern Einfalt des Nationalcharakters von so großer Kraft ist, nicht. Je weiter sich die speculative Vernunft ausbreitet, je mehr erhebt sich der Mensch über die Sinnlichkeit: Ob

(†) Il est honteux que la danse renonce à l'empire qu'elle peut avoir sur l'Ame et qu'elle ne s'attache qu'à plaire aux yeux. *Noverre* lettres sur la danse.

Ob er im Ganzen dabey gewinne, oder verliehre, können wir hier nicht untersuchen.

Demnach bleibet der Tanzkunst gegenwärtig kaum ein andrer öffentlicher Gebrauch übrig, als auf der Schaubühne. Was für großer Verbesserung sie aber auch da fähig wäre, haben wir bereits erinnert. (*) Man kann, nach der Natur der Sachen, von dem Balletmeister mit Recht fodern, daß er in Ansehung des Werths und der Würde dessen, was er uns sehen und hören läßt, mit dem dramatischen Dichter, um den Vorzug streite.

(*) S. Ballet; Tanz.

Zwar wollten wir nicht, daß die alten pantomimischen Tänze in ihrem ganzen Umfange wieder aufkämen. Eine tragische, oder komische Handlung, so vollständig, wie der Dichter sie vorstellt, schiket sich für den Tanz nicht. Das Drama, das ohne Reden vorgestellt wird, ist in Ansehung der Ausführlichkeit nothwendig enger eingeschränkt, als das poetische Drama, und diese Einschränkung muß der Balletmeister nicht aus den Augen sezen. Wir haben in dem Artikel Ballet, sie einigermaaßen zu bestimmen versucht.

Daß die Tanzkunst und die Musik aller Wahrscheinlichkeit nach, die beyden ältesten Künste seyen, ist bereits erinnert worden. Wir wissen auch aus verschiedenen Nachrichten, daß bey Griechen und andern Völkern alter Zeit, der Tanz nicht blos zum gesellschaftlichen Ergözen, sondern bey allen öffentlichen Festen der Religion und des Staates gebraucht worden. Wir halten es um so viel unnöthiger uns hierüber weitläuftig einzulassen, da wir die Abhandlung des Cahüsac über die alte und neue Tanzkunst, nachdem sie auch in einer deutschen Uebersezung erschienen ist, in den Händen der meisten unsrer Leser zu seyn glauben. Wie weit es die Alten, besonders die Griechen in dieser Kunst gebracht haben, läßt sich, da ihre Tänze für uns verlohren sind, nicht sagen. Daß aber die alten Tänzer, wenigstens in den späthern Zeiten, nämlich unter der Regierung des Augustus, und auch schon etwas früher, das wesentliche der Kunst, nämlich den sittlichen und leidenschaftlichen Ausdruk gar sehr in ihrer Gewalt gehabt haben, läßt sich aus vielen bekannten Erzählungen mit Gewißheit schließen. Ich will nur eine Anekdote hievon anführen. Der Cyniker Demetrius hatte das pantomimische Tanzen, das er nie gesehen, verachtet, und geglaubt, die Bewundrung, mit der man davon sprach, rühre mehr von der Musik, als vom Tanz her. Ein damaliger Tänzer, unter dem Kayser Nero, bath ihn, er möchte ihn nur einmal sehen. Dieses geschah, der Tänzer hieß die Musik schweigen und stellte durch sein stilles Ballet die bekannte Liebesgeschichte des Mars und der Venus vor. Der Philosoph kam für Vergnügen fast außer sich, und rufte dem Tänzer laut zu: „ich höre was du vorstellst, ich seh es nicht blos; denn du scheinest mir mit den Händen zu sprechen.„

Man kann überhaupt anmerken, daß die Alten den Begriff der Tanzkunst weiter ausgedähnt haben, als man in den neuern Zeiten zu thun gewohnt ist. Es läßt sich aus einem Vers in der Ilias (*), und besonders aus einer Anmerkung, die Lucian in seinem Gespräch von der Tanzkunst darüber macht, abnehmen, daß auch Leibesübungen, die mit unsrer Fechtkunst übereinkommen, darunter begriffen gewesen; und so wol aus der vorher angeführten Anekdote, als aus viel andern Nachrichten, kann man schließen, daß überhaupt das, was wir izt das stumme Spiehl der Schauspiehler nennen, bey den Römern zum Tanzen gerechnet worden. Ueberdem ist bekannt, daß die Alten gar ofte besondere Charaktere berühmter mythologischer Personen und auch einiger Helden, durch Solotänze geschildert haben: von solchen Schilderungen aber wissen unsre heutige Tänzer wenig. Man findet so gar, daß sie abstrakte Begriffe durch Tänze vorgestellt haben, wie z. B. die Freyheit. Sextus der Empiriker erzählt, daß der Tänzer Sostratus, der bey dem König Antiochus in Diensten war, sich geweigert habe, auf Befehl seines Herrn die Freyheit zu tanzen, weil dieser des Tänzers Vaterstadt Priene sich unterwürfig gemacht hatte. Der Grund der Weigerung macht diesem alten Tänzer keine Schande. „Es stehet mir nicht an, sagte er, die Freyheit zu tanzen, die meine Vaterstadt verlohren hat„ (*). Sie haben aber auch solche Tänze gehabt, bey denen es hauptsächlich auf seltsame Sprünge und höchst schweere Gebehrdungen ankommt; denn Erato sagt beym Lucian, es sey schändlich einem Menschen zuzusehen, der sich über alle Maaße die Glieder verdrähe (*).

(*) Il. II. vs. 617.

(*) Sext. Empir. adversf. Mathem. L. 1.

(*) εἰς ὀδεν δεον κατακλωμενω.

In den neuern Zeiten haben die Italiäner den Tanz wieder auf die Schaubühne gebracht, und dieses scheinet bey Gelegenheit der Opern geschehen zu seyn (*). In dem leztverwichenen Jahrhundert aber hat man hauptsächlich in Frankreich auf die theatra=

(*) S. Opera.

tralische Tänze gearbeitet. Man giebt durchgehends den Beauchamp, der unter Ludwig dem XIV der erste Directeur de l'Academie de Danse gewesen, für den ersten großen Meister der Kunst aus. Wir haben aber schon anderswo angemerkt (*), daß die ganze Kunst des theatralischen Tanzes der Neuern bis auf die izige Zeit, für Personen von Geschmak eben nichts sehr schäzbares gehabt habe. Man hat erst seit wenig Jahren angefangen ihr eine Gestalt zu geben, in welcher sie sich mit Ehren neben den andern schönen Künsten zeigen kann, und dazu hat der berühmte Noverre sowol durch seine Briefe über den Tanz, als durch die von ihm erfundenen und auf die Schaubühne gebrachten Ballete nicht wenig beygetragen. Ein Mann von feinem Geschmak und viel Erfahrung in allem, was zur Schaubühne gehört, hält dafür, daß Hilverding in Wien den ersten Schritt zur wahren Vervollkommnung des theatralischen Tanzes gemacht habe (†). Man kann demnach hoffen, da nun ein so guter Grund zur Verbesserung der theatralischen Tanzkunst gelegt worden, daß sie sich endlich in einer Gestalt zeigen werde, die dem edlen Zwek und der Würde der schönen Künste gemäß sey.

(*) Art. Ballet.

Tanzstük.

(Musik.)

Jeder Tanz, der ein Ganzes vorstellen soll, verlangt ein Geräusch neben sich, das in rhythmische Glieder getheilt ist, nach denen der Tänzer seine Schritte einrichtet, und wodurch die Regelmäßigkeit und Ordnung des Tanzes sinnlich wird. Hiezu wäre ein Instrument hinlänglich, das weiter nichts musikalisches hätte, als daß es rhythmische Schläge hören ließe, z. B. die Trommel, wodurch eine große Anzahl Tänzer in gleichem Schritt erhalten werden könnten; auch lehret uns die Geschichte, daß einige wilde Nationen blos nach solchen lärmenden Trommelschlägen tanzen. Indessen so vollständig der Tanz auch bey einer solchen Vereinigung ungesitteter Nationen seyn mag, so ist doch dieses nur der niedrigste Grad des Vergnügens, den die Tanzkunst gewähren kann. Der Geschmak hat einen Ekel an einem blos einförmigen Schalle, der das Ohr rühret, ohne es zu vergnügen; daher muß der Gesang, oder etwas dem Gesang ähnliches, das mit dem Charakter des Tanzes übereinstimmt, noch dazu kommen, und indem das Aug an der Bewegung des Tänzers Vergnügen findt, zugleich dem Ohre Belustigung geben, damit der Tanz von beyden Seiten interessant werde.

Der Gesang ist allen Menschen bey jeder Handlung, die die Fröhlichkeit erzeugt, so natürlich, und an sich selbst aller Arten von Rhythmus so fähig, daß man Mühe hat, sich eine Nation, oder eine Versammlung von tanzenden Personen vorzustellen, die nicht Tanz und Gesang mit einander vereinigen sollte. Bey allen gesitteten Nationen älterer Zeit hatte der Geschmak diesen Künsten noch die Poesie zugesellet, und man tanzte nach Liedern, die gesungen wurden. Es sey nun, daß man nach der Zeit mehr Tänze als Lieder erfand, oder daß man bey den mannichfaltigeren und schweereren Tanzfiguren, der Beschweerlichkeit des Singens wegen, sich begnügte, die Lieder blos von Instrumenten spielen zu lassen, und es hernach überdrüßig wurde, immer dieselben Melodien zu hören, und andere an ihre Stelle sezte; so ist doch gewiß, daß die mehresten Tanzstüke heutiger Zeit blos Instrumentalstüke sind, und daß derselbe Tanz oft nach vielerley Tanzmelodien, die aber alle dieselbe innere Einrichtung haben müssen, getanzt wird.

Es bleibt für die mehresten Tonsezer ein Geheimnis, gute Tanzstüke zu sezen, weil sie nicht genug in allen Arten des Rhythmus geübt sind, die in den Tänzen so mannichfaltig und oft so fremd und ungewöhnlich sind, und die hauptsächlich jeden Tanz charakterisiren. Die mehresten Tanzstüke enthalten gleich in den ersten zwey oder vier Takten alle rhythmische Schläge, die durchs ganze Stük vom Anfang bis zu Ende wiederholet werden. Hierüber muß ein leichter und variirter Gesang zusammengesezt werden,

(†) On peut assurer hardiment que nous n'avons connu (jusqu'au tems de Hilverding) que le simple Alphabet de la Danse. — Des Spectateurs froids & tranquilles ont admiré nos pas, nos attitudes, nos mouvemens, notre cadence, notre à-plomb, avec la même indifference qu'on admire des yeux, des bouches, des nez, des mains, artistement crayonnés. S. Festin de Pierre Ballet-Pantomime composé par Mr. Angiolini & represénté à Vienne en Octob. 1761. Die angeführte Stelle ist aus der Vorrede dieses kleinen Werks, die Hn. Calzabigi zum Verfasser hat, obgleich der Balletmeister Angiolini darin spricht.

den, der einen mit dem Tanz übereinstimmenden Charakter hat, dessen Einschnitte genau, deutlich und ungezwungen mit den Einschnitten des Rhythmus zusammentreffen, der überdem ein musikalisches Ganzes ausmacht, das auch ohne Tanz seinen Werth und seinen Ausdruk hat. Ein solches Tanzstük ist in der Instrumentalmusik, was ein Lied in der Vocalmusik ist. Es gefällt allen Menschen, und je mehr, je länger es wiederholet wird. Die Kraft des Gesanges und des Rhythmus wird bey jeder Wiederholung stärker. Ein Tanzstük von acht Takten kann durch vielfältige Wiederholung, zumal, wenn die Bewegung allmählig geschwinder wird, auf den Tänzer so unwiederstehlich würken, bis er kraft- und athemlos zu Boden sinkt. (*)

(*) S. Rhythmus

Nationaltanzstüke, die nur einer Nation oder einer Provinz besonders eigen sind, sind am schweeresten nachzumachen. Sie haben so viel eigenes in der Melodie, in den Einschnitten, im Rhythmus und in den Schlußfällen, und oft so viel von unserer gewöhnlichen Musik abstechendes, daß man selbst von der Nation seyn, oder sich ganz in ihren Geschmak versezen, und den seinigen verläugnen muß, um vier ähnliche Takte hervorzubringen. Jede Nation schildert sich, wie in den Tänzen, so auch in den Tanzstüken. Es wäre für einem philosophischen Tonsezer eine wichtige Sammlung, Tanzstüke von allen Nationen zu haben, ihre verschiedenen Wendungen des Gesanges und der Modulation oft in einerley Ausdruk, ihren verschiedenen Geschmak, und die verschiedene Würkung, die sie im Ganzen auf ihn machen, zu beobachten, und dadurch sowol seine Kenntnisse zu erweitern, als auch richtige Schlüsse daraus auf den Charakter und die Sitten der Nation selbst zu ziehen. Es wäre zu wünschen, daß jeder Tonsezer alle fremde und unbekannte Tanzstüke, deren er habhaft werden könnte, durch den Druk allgemein machte. Mancher Tanz würde einem nachdenkenden Tonsezer gewiß mehr Neues zeigen, und mehr zu lernen geben, als Sei Sonate in dem allerneuesten Geschmak.

Unter den europäischen Nationen hat die französische die mehresten Gattungen von Tanzstüken geliefert. Einige davon sind sehr allgemein geworden, vornehmlich die Menuet; andere sind weniger allgemein, und viele blos theatralisch. Unter diesen giebt es Tanzmelodien, die große Mannigfaltigkeit erfodern, wie die Chaconne und die Passecaille. Diese Mannigfaltigkeit ist eine reiche Quelle von mancherley Gemählden, die der Tänzer vorstellen und womit er eine Mannigfaltigkeit von Empfindungen ausdrüken kann. Eine solche Tanzmelodie muß wenn sie vollkommen seyn soll, einigermaaßen dem Tänzer jede Bewegung an die Hand geben.

Da kein Tanzstük ohne vollkommene Regelmäßigkeit der Takte, der Einschnitte, und des Rhythmus seyn kann, so haben gute Tonlehrer ihre Schüler allezeit hauptsächlich zu Tanzstüken verschiedener Art angehalten, damit sie sich in dem Mechanischen des Takts festsezen, und ordentlich denken lernen. Auch war es die Gewohnheit der ältern Tonsezer, ihre Suiten, Partien und Ouvertüren fast blos aus Tanzstüken von verschiedener Art bestehen zu lassen. Dies war zugleich die beste Uebung im Vortrag. Die verschiedenen Taktarten; die mannigfaltigen Einschnitte, die deutlich marquirt werden mußten; die jedem Tanzstük eigene Bewegung und Schweere oder Leichtigkeit im Vortrag; die mancherley Notengattungen, und die Mannigfaltigkeit der Charaktere und des Ausdruks, übten die Spiehler in den größten Schwierigkeiten, und gewöhnten sie an einen sprechenden, ausdruksvollen und mannigfaltigen Vortrag. Heut zu Tage werden die Tanzstüke zu sehr vernachläßiget. Wie wenige sind im Stande, z. E. eine gute französische Loure zu sezen, oder gut vorzutragen? Dieser Vernachläßigung ist es hauptsächlich zuzuschreiben, daß unsere heutigen Instrumentalstüke sich alle so ähnlich sehen, so arm an charakteristischen Zügen, und so oft im Rhythmus fehlerhaft sind; daß außer den wenigen Formen, an die wir uns halten, und die doch im Grund aus Tanzstüken entstanden sind, keine neue erfunden werden, und daß der ausdruksvolle Vortrag, der die Musik zu einer leidenschaftlichen Sprache macht, so selten, und an dessen Statt eine manierliche, geziehrte, ohne Kraft und Nachdruk tändelnde Art vorzutragen, überhand genommen hat.

Die Tanzstüke zu pantomimischen Tänzen sind von einer ganz besondern Gattung, und machen gleichsam den Text oder die Worte aus, nach welchen der Tänzer seinen Gang und seine Gebehrden einrichtet; daher sie nicht so regelmäßig, als die andern Tanzmelodien seyn können. Sie leiden weder die Einheit des Charakters noch die Regelmäßigkeit der Einschnitte und kommen darin mit dem Recitativ überein. Man hat über diese Gattung wenig

nig nachgedacht: aber sie erfodert große Erfahrung über die Kraft der Musik und den Ausdruk der Modulation, der Fortschreitung und der verschiedenen Bewegungen. Der Tonsezer muß dazu eine große Geschiklichkeit besizen, jede Gemüthsbewegung auszudrüken. Denn alles, was der Tänzer ausdrükt, muß schon durch die Melodie und Harmonie angedeutet werden.

Täuschung.
(Schöne Künste.)

Die Täuschung ist ein Irrthum, in dem man den Schein einer Sache für Wahrheit oder Würklichkeit hält. Wenn wir bey einem Gemähld vergessen, daß es blos die todte Vorstellung einer Scene der Natur ist, und die Sache selbst zu sehen glauben; so werden wir getäuscht. Dieses geschieht auch, wenn wir eine Handlung auf der Schaubühne so natürlich vorgestellt sehen, daß wir dabey vergessen, daß das, was wir sehen, blos Nachahmung ist, und die Schauspiehler würklich für die Personen halten, die sie vorstellen.

Man sieht sogleich, daß die gute Würkung vieler Werke des Geschmaks von der Täuschung herkommt, die sie in uns bewürken. In den Werken, die natürliche Gegenstände schildern, sie seyen aus der körperlichen oder sittlichen Welt genommen, kommt die Hauptsach auf die Täuschung an. Weiß der Künstler sie zu bewürken, so ist er ziemlich Meister über die Gemüther der Menschen; er kann sie mit Lust oder Verdruß, mit Fröhlichkeit oder Schreken erfüllen. Es ist demnach ein sehr wesentlicher Punkt in der Theorie der Künste, daß die Ursachen der Täuschung untersucht, und die Mittel, wodurch sie erhalten wird, angezeiget werden.

Die gänzliche, völlige Täuschung, wie die war, da der Ritter von Mancha in dem Marionettenspiehl von Dom Gaiforos und der schönen Melisandra, die Marionetten für die würklichen Personen hielt, und den Degen gegen hölzerne Puppen zog, hat große Aehnlichkeit mit dem Traume, in welchem wir unsre Phantasien für Empfindungen der Sinnen halten. Deswegen kann auch die Betrachtung der eigentlichen Beschaffenheit der Träume, uns einiges Licht über die wahren Ursachen der Täuschung geben.

Die Ursachen der Täuschung in den Träumen, sind offenbar. Sie beruhet auf einer gänzlichen Schwächung derjenigen sinnlichen Empfindungen, die uns Vorstellungen von den äußerlichen persönlichen Umständen, in denen wir uns befinden, erweken. Wenn wir uns blos innerer Vorstellungen bewußt sind, denen nichts beygemischt ist, das sich auf die Zeit, den Ort und alles, was zu unsern äußerlichen persönlichen Umständen gehört, so kann es nicht anders seyn, als daß wir die Vorstellungen der Einbildungskraft für würkliches Gefühl halten; weil gar nichts in den Vorstellungen ist, das uns des Gegentheils versicherte. Wir müssen nothwendig uns einbilden, wir seyen an dem Orte, in dem uns die Phantasie versezt hat, wenn wir von dem würklichen Orte, da wir uns befinden, nichts fühlen; nothwendig glauben, daß die Personen, deren Bilder nur in der Einbildungskraft liegen, zugegen seyen; wenn unser Aug alsdenn nichts empfindet, das uns des Irrthums überführen könnte. (†) Wenn also gar alles Gefühl unsers äußerlichen Zustandes aufhört, und bloße Vorstellungen der Phantasie klar bleiben, so ist die Täuschung vollkommen; ist aber jenes Gefühl blos schwach, und weniger lebhaft, als die Vorstellungen der Phantasie, so ist sie zwar nicht vollkommen, aber doch hinreichend genug, daß wir von den Gegenständen der Phantasie so stark gerührt werden, als von würklichen Eindrüken der Sinnen.

Wenn also Dichter und Schauspiehler durch das Drama so viel bey uns würken können, daß die Vorstellungen und Empfindungen von unserm äußerlichen Zustande, die wir währendem Schauspiehl haben, schwächer werden, als die, welche die Scene selbst giebt; so haben sie die Täuschung hinlänglich erreicht. Man sieht aber leicht ein, daß dieses nicht blos von der Beschaffenheit der Werke der Kunst, sondern zum Theil auch von uns selbst abhängt. Wer sich nicht in der Gemüthslage befindet, sich den Eindrüken, die von der Kunst herrühren, zu überlassen, oder sonst keine Wärme des Gefühls und der Phantasie hat, der ist schweerlich zu täuschen. Der Künstler muß also Menschen von Empfindsamkeit und einiger Lebhaftigkeit der Einbildungskraft voraussezen. Hat er solche, so liegt ihm ob, sein Werk

(†) Wer dieses etwas weiter ausgeführt zu sehen wünschet, wird auf die Zergliederung der Vernunft verwiesen die ich in den Memoires de l'Academie Royale de Sciences et Belles-Lettres im Jahr 1758 gegeben habe.

Werk so darzustellen, daß es hinlängliche Täuschung bewürket.

Hiebey kommt es überhaupt auf eine gänzliche Feßlung der Aufmerksamkeit auf den Gegenstand der Kunst an. Denn es ist bekannt, daß das Anstrengen der Aufmerksamkeit auf einen Theil unsrer Vorstellungen, die andern, wenn sie gleich durch die Sinnen erwekt werden, so sehr schwächt, daß man sie ofte nicht mehr gewahr wird. Wenn wir demnach im Schauspiehl verleitet werden, die Aufmerksamkeit völlig auf das zu richten, was auf der Scene vorgeht, so vergessen wir den Ort, wo wir uns befinden, die Zeit des Tages und andre Umstände unsrer würklichen äußerlichen Lage, und bilden uns so gut, als im Traum, ein, wir seyen an dem Orte, den die Scene vorstellt, und sehen die vorgestellte Handlung, nicht in der Nachahmung, sondern in der Natur selbst. Und eben so geht es mit jeder Täuschung zu.

Die Mittel aber, wodurch die Aufmerksamkeit, so wie die Täuschung es erfodert, gefesselt wird, sind vielerley, und liegen sowol in der Materie, als in der Form der Werke. Jede Art der ästhetischen Kraft, zu einem gewissen Grad erhoben, kann die Würkung thun; und wir haben in den meisten Artikeln dieses Werks, darinn wir die verschiedenen Eigenschaften eines vollkommenen Werks der Kunst besonders betrachtet haben, das Nöthige hierüber angemerkt. In den Werken, deren Stoff aus der sichtbaren Natur genommen ist, beruhet die Täuschung größtentheils auf der vollkommenen Wahrheit der Nachahmung. Daher in den Gemählden die Wahrheit des Colorits, der Zeichnung und der Perspektiv, die Täuschung hervorbringen.

Hingegen wird sie auch durch jeden Fehler gegen die Wahrheit, plözlich ausgelöscht. Jede würkliche Unrichtigkeit, alles Wiedersprechende, Unwahrscheinliche, Gekünstelte, läßt uns sogleich bemerken, daß wir nicht Natur, sondern Kunst vor uns sehen. So bald wir durch irgend einen Umstand die Hand des Künstlers erbliken, wird die Aufmerksamkeit von dem Gegenstand, den wir allein bemerken sollten, abgezogen. So gar Schönheit und Vollkommenheit, in einem unwahrscheinlichen Grad, können der Täuschung hinderlich seyn. Ein Colorit, das schöner und glänzender, eine Regelmäßigkeit, die genauer ist, als man sie in der Natur antrift, sind der Täuschung schädlich. Das Verschönern der Natur, wovon man dem Künstler so viel vorschwazt, kann also gefährlich werden; da hingegen gar ofte überlegte Nachläßigkeiten selbst sehr viel zur Täuschung beytragen.

Dieses siehet man am deutlichsten in den Vorstellungen der Schauspiehle. Die Schauspiehler, die so sehr pünktlich sind, Gang, Stellung und Gebehrden nach den Regeln der schönen Tanzkunst einzurichten; die in dem Vortrag jede Sylbe nach den genauesten Regeln des Wolklanges aussprechen, und dergleichen Pünktlichkeit mehr beobachten, werden uns nie täuschen; weil sie nicht in der schiklichen Nachläßigkeit der Natur bleiben. Demnach wird überhaupt zur Täuschung nicht der höchste Grad der Vollkommenheit, sondern der höchste Grad der Natur und die höchste Leichtigkeit erfodert.

Temperatur.
(Musik.)

Das Wort bedeutet überhaupt eine wol überlegte kleine Abweichung von der höchsten Reinigkeit eines Intervalles, um es dadurch in Verbindung mit andern desto brauchbarer zu machen (*); besonders aber drükt man dadurch die Einrichtung des ganzen Tonsystems aus, nach welcher einigen Tönen etwas von der genauen Reinigkeit die sie in Absicht auf gewisse Tonarten haben sollten, benommen wird, damit sie auch in andern Tonarten können gebraucht werden. Wir haben in dem Artikel System gezeiget, wie so wol das alte, als das neuere reine diatonische System beschaffen seyn müsse. Sezet man nun, daß jede Octave dieses Systems C, D, E, F, G, A, B, H, c. so gestimmt sey, wie die dort angezeigten Verhältnisse es erfodern, und daß man sich mit diesen Tönen, deren jeder, nur B und H ausgenommen zur Tonica kann gemacht werden, begnüge, so hat man keine Temperatur nöthig. Jeder zur Tonica angenommene Ton hat zwar andre Intervalle, als die andern, aber sie sind so beschaffen, daß man mannigfaltige und schöne Melodien zu mehrern Stimmen damit sezen kann.

(*) S. Stimmung.

So bediente man sich in der That des diatonischen Systems bis in das vorige Jahrhundert: damals aber fieng man an eine größere Mannigfaltigkeit von Tönen und Modulationen zu suchen. Man war nicht mehr zufrieden, blos aus sechs Haupttönen, und zwar aus jedem entweder nur in der großen oder in der kleinen Tonart zu spiehlen. Die schon

schon vorher eingeführten halben Töne Cis, Dis, Fis, und Gis, wurden allmählig dazu gebraucht, daß man aus einem Grundtone, der in dem ehemaligen System nur die große, oder nur die kleine Tonart hatte, nun auch in der kleinen, oder großen spiehlte. Endlich fiel man auch darauf die neuen halben Töne selbst zu Haupttönen zu machen und das ganze System so einzurichten, daß jede der zwölf Sayten der Octave, so wol in der großen, als kleinen Tonart zur Tonica dienen könnte.

Dieses war nun mit zwölf Sayten, deren Stimmung auf Orgeln und Clavieren nothwendig festgesezt werden mußte, nicht zu erhalten. Denn es ist keine Stimmung von zwölf Sayten, die hernach in höhern Octaven wiederholt werden, möglich, die so wäre, daß jede dieser Sayten ihre reine diatonische Intervalle hätte, wie jeder, der Töne berechnen kann, leicht finden wird. Doch sah man, daß diese Foderungen beynahe zu erhalten wären, wenn man einigen Intervallen an ihrer diatonischen Reinigkeit etwas weniges wollte fehlen lassen. Dieses veranlassete also die Tonsezer eine Temperatur zu suchen, die das Spiehlen aus zwölf Haupttönen, so wol in Dur, als in Moll möglich machte.

Es sind nun sehr vielerley solche Temperaturen vorgeschlagen worden. Wir halten es aber für überflüßig sie hier anzuzeigen. Gar viel Tonsezer erklärten sich für die sogenannte gleichschwebende Temperatur. Und da sie noch gegenwärtig bey vielen in großer Achtung stehet; so wollen wir ihre Beschaffenheit hier beschreiben. Vorher aber müssen wir die allgemeinen Grundsäze, wonach jede Temperatur sich richten muß, anzeigen. Das Fundament jeder Temperatur liegt in der Foderung, daß jeder der zwölf Töne des Systems als eine Tonica so wol in der großen, als in der kleinen Tonart könne gebraucht werden, ohne daß die Anzahl der Sayten vermehrt werde. Dieser Foderung zufolge muß jeder der zwölf Töne, seine Octave, seine Quinte, Quarte, große und kleine Terz haben; weil dieses die wesentlichen Intervalle sind, auf welchen die Harmonie beruhet. Nun findet man aber gar bald, daß es unmöglich sey jedem Tone diese nöthigen Intervalle in ihrer Reinigkeit zu geben, folglich, daß man gezwungen sey einige Intervalle etwas höher, andre etwas tiefer zu lassen, als sie in ihrer Vollkommenheit wären. Dieses Abweichen von der Reinigkeit muß aber nicht so weit gehen, daß die Dreyklänge dadurch ihre consonirende Natur verlöhren.

Hier kommt es also zuerst auf die Frag an, um wie viel eine Consonanz höher oder tiefer, als ihre vollkommene Reinigkeit erfodert, könne genommen werden, ohne ihre consonirende Natur zu verliehren? Alle Tonsezer stimmen darin über ein, daß die Octave völlig rein seyn müsse, und daß auch die Quinte keine merkliche Abweichung von der Reinigkeit vertrage. Die Terzen aber sind noch brauchbar, wenn sie allenfalls um ein ganzes Comma von ihrer Reinigkeit abgehen.

Dieses sind nun die Grundsäze, nach welchen jede Temperatur zu beurtheilen ist. Nun wollen wir die gleichschwebende Temperatur näher betrachten. Sie besteht darin, daß die Octave, als C-c in zwölf völlig gleiche Intervalle getheilt werde, so daß zwischen C und Cis, Cis und D, D und Dis u. s. f. bis H-c. die Stufen völlig gleich seyen. Hiezu nun würde erfodert, daß die Längen der Sayten, in Zahlen ausgedrükt, eine Reyhe von zwölf Proportionalzahlen ausmachten. Mithin wären zwischen zwey Zahlen, die sich gegen einander verhielten wie 2 zu 1. eilf mittlere Proportionalzahlen zu bestimmen. Dieses ist nun weder durch Rechnen, noch durch geometrische Construktionen möglich. Doch kann man auf beyderley Art die Längen der eilf Mittelsayten so bestimmen, daß sie von der strengsten Genauigkeit wenig abweichen. Da nun die Octave aus fünf ganzen Tönen von dem Verhältniß $\frac{8}{9}$ und zwey halben Tönen von dem Verhältniß $\frac{243}{256}$ besteht (*), welche zusammen auch einen ganzen Ton, von beynahe $\frac{9}{10}$ ausmachen, so giebt die gleichschwebende Temperatur für die Octave zwölf halbe Töne, davon zwey ziemlich genau einen ganzen diatonischen Ton von $\frac{8}{9}$ ausmachen.

(*) S. System.

Ferner hat jede Sayte dieser Temperatur ihre Quinte und Quarte, die fast unmerklich von der völligen Reinigkeit dieser Intervalle abweichen. Denn die Quinten schweben nur etwa um den zwölften Theil eines großen Comma unter sich, folglich die Quarten so viel über sich, welches kaum zu merken ist, die Terzen aber weichen ohngefehr um $\frac{1}{3}$ eines Comma von ihrer Reinigkeit ab.

Da nun durch diese Temperatur alle Consonanzen beynahe ihre völlige Reinigkeit behalten, so scheinet sie allerdings von allen andern den Vorzug zu verdienen. Es läßt sich auch erweisen, daß keine Temperatur mög-

lich sey, durch welche gar alle Consonanzen ihrer Reinigkeit so nahe kommen, als durch diese. Daher ist es ohne Zweifel gekommen, daß sie so viel Beyfall gefunden hat.

Untersucht man aber die Sache etwas genauer, so findet man, daß diese Vortheile der gleichschwebenden Temperatur nur ein falscher Schein sind. Erstlich ist es schlechterdings unmöglich, Claviere und Orgeln nach dieser Temperatur zu stimmen, wenn nicht jeder Ton in der Octave nach einem sehr richtig getheilten Monochord besonders gestimmt wird. Denn wer kann sich rühmen nur eine Quinte nach dem Gehör so zu stimmen, daß sie gerade um die Kleinigkeit, die die gleichschwebende Temperatur erfodert, abwerts schwebe? Was auch die geübtesten Stimmer hierüber versichern mögen, so begreift jeder unpartheyischer Beurtheiler, daß die Sache nicht möglich sey. Wollte man also diese Temperatur annehmen, so müßte bey jedem Clavier auch ein richtig getheiltes Monochord befindlich seyn, nach welchem man, so oft es nöthig ist, stimmen könnte.

Wollte man sich aber auch dieses gefallen lassen, so sind noch wichtigere Gründe vorhanden, diese Temperatur zu verwerfen. Es ist offenbar, daß dadurch die Tonarten der Musik nur auf zwey herunter gesezt würden, die harte und weiche; alle Durtöne wären transponirte Töne des C dur, und alle Molltöne transponirte Töne des C mol. Deswegen fielen durch diese Temperatur gleich alle Vortheile, die man aus der Mannigfaltigkeit der Tonarten zieht, völlig weg. Diese sind aber zu schäzbar, als daß Tonsezer von Gefühl sich derselben begeben könnten. (*)

(*) S. Tonarten und Ton.

Endlich ist auch noch der Umstand zu bemerken, daß in verschiedenen Fällen aus dem reinesten Gesange, den zwey Singestimmen gegen einander führen, Terzen entstehen, die doch merklich höher sind, als die, welche die gleichschwebende Temperatur angiebt, wie Hr. Kirnberger deutlich bewiesen hat (*). In diesen Fällen, würden also die nach der gleichschwebenden Temperatur gestimmten Instrumente, gegen die Singestimmen und Violine schlecht harmoniren.

(*) S. Dessen Kunst des reinen Sazes. S. 11. 12.

Dieses sind die Gründe, die uns bewegen, die gleichschwebende Temperatur ihrer scheinbaren Vollkommenheit ungeachtet, zu verwerfen, und ihr die Kirnbergerische vorzuziehen. Die Stimmung dieser Temperatur, die jeder gute Stimmer ohne Mühe treffen kann, ist bereits beschrieben worden (*). Es bleibt also hier nur übrig, daß wir ihre Vortheile deutlich anzeigen. Das Hauptverdienst derselben besteht darin, daß sie nicht willkührlich, wie so viel andere Temperaturen, einem Tone zum Schaden der andern, reine Intervalle giebt, sondern solche, die ein vielstimmiger Gesang natürlicher Weise hervorbringt.

(*) S. Stimmung.

Wir haben kurz vorher angemerkt, daß, wenn mehrere Stimmen, oder Instrumente ohne alle Temperatur, jede für sich nach den reinesten Intervallen fortschreitet, bey ihrer Vereinigung würklich Harmonien, oder Accorde entstehen, die in verschiedenen Tönen verschiedentlich temperirt sind. Durch einerley Fortschreitung zweyer Stimmen entstehen bey ihrer Vereinigung bald ganz reine, bald etwas erhöhete große Terzen, und so auch bald ganz reine, bald etwas verminderte kleine Terzen. Dieses ist so fühlbar, daß geübte Spiehler aus diesen so entstandenen Accorden, den Ton erkennen, aus welchem ein Stük gesezt ist, die Instrumente mögen höher, oder tiefer, als gewöhnlich gestimmt seyn. Deutliche Beyspiehle von der Verschiedenheit der Terzen, die auf solche Weise entstehen, hat Hr. Kirnberger in seinem vorher angeführten Werke gegeben.

Hieraus folget nun, daß bey dem reinesten Gesange ein Grundton andere große oder kleine Terzen habe, als ein anderer. Demnach wäre nicht die Temperatur (wenn sie auch möglich wäre) die beste, die jedem Tone seine reine große Terz in dem Verhältnis $\frac{4}{5}$, und seine reine kleine Terz in dem Verhältnis von $\frac{5}{6}$ gäbe; weil in einigen Tönen solche Terzen würklich nicht statt haben, sondern bey dem reinesten und natürlichsten Gesange zweyer Stimmen gegen einander, etwas höher, oder tiefer werden. Die Hauptsache bey Erfindung einer wahren, in der Natur gegründeten Temperatur kam darauf an, jedem Tone solche Terzen zu geben, die nach der angeführten Bemerkung, ihm natürlich sind. Daß dieses durch die Kirnbergerische Temperatur würklich geschehe, wird jeder, der im Stand ist Harmonien zu fühlen, von selbst bemerken. Dieses ist der Grund, warum wir sie allen andern vorziehen, und für die einzige natürliche Temperatur halten.

Wird eine Orgel, oder ein Clavier nach dieser Temperatur gestimmt, welches ganz leicht ist (*), so

(*) S. Stimmung.

so bekommt jeder Ton, wegen der ihm eigenen Accorde seinen besondern Charakter, den er immer behauptet, man stimme die Instrumenten in Chor- oder Cammerton, oder überhaupt höher oder tiefer als gewöhnlich. Die so genannten Kirchentöne sind nach dieser Temperatur die reinesten, und von den andern Tönen hat jeder seine Art, so daß ein geschikter Tonsezer den Ton aussuchen kann, der sich in besondern Fällen für seinen Ausdruk am besten schiket. (*) Wer nicht einsiehet wie wichtig in gewissen Fällen diese Wahl des Tones sey, der versuche den fürtreflichen Chor aus der Graunischen Oper Iphigenia, Mora, mora Ifigenia &c. in C dur, oder F dur zu versezen, und gebe bey der Aufführung desselben Acht, wie sehr er seine Kraft in diesen Tönen verliehren wird.

(*) S. Ton.

Erwähnte Temperatur giebt demnach verschiedene Tonleitern, deren jede sich vorzüglich zu gewissen Charakteren des Ausdruks schiket. Hiebey wollen wir beyläufig anmerken, daß sowohl das Dis als Gis dur nach dieser Stimmung gerade die diatonische Tonleiter des Pythagoras haben, die wir an seinem Orte beschrieben haben. (*) Wer also wissen will, wie dieses alte System klinget, kann es auf einer Orgel, die nach unsrer Temperatur gestimmt ist, im Spiehlen aus Dis und Gis dur erfahren.

(*) S. System. S. 1126.

Uebrigens haben wir bereits anderswo angemerkt, daß in dieser Temperatur nur drey temperirte Quinten vorkommen, (*) so daß die Abweichungen blos auf solche Intervalle kommen, die sie ertragen, oder gar erfodern. Es ist demnach zu wünschen, daß diese Temperatur durchgehends eingeführt werde.

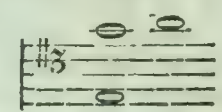
(*) S. Quinte.

Tenor.

(Musik.)

Mit diesem Namen bezeichnet man eine der vier Hauptstimmen der menschlichen Kehle, (*) die sich durch ihren besondern Umfang von einander unterscheiden. Der Tenor ist die zweyte von unten, und folget zunächst auf den Baß: sein gewöhnlicher Umfang ist von e bis $\bar{g}$, höchstens bis $\bar{a}$. (†)

(*) S. Stimme.



Diese Stimme ist dem männlichen Geschlechte von reiferm Alter eigen, doch in Deutschland weit seltener, als der Baß; denn von zehen erwachsenen Mannspersonen werden immer neun und mehr Baßstimmen haben, gegen einen, die den Tenor singt. Eine helle und schöne Tenorstimme ist deswegen etwas selten; sie wird aber nicht blos der Seltenheit, sondern vorzüglich der Schönheit halber hochgeschäzt.

(†) Es ist nämlich hier nicht von außerordentlichen Stimmen der Solosänger, sondern von dem gewöhnlichen Umfange die Rede, den der Tonsezer vor Augen haben muß, wenn er für Chöre sezet.

Terenz.

Der bekannte römische Comödienschreiber. Er war aus Carthago gebürtig, und in seiner Kindheit ein Sclave des römischen Rathsherrn Terentius Lucanus, der ihn gut erzogen, und noch ganz jung freygesprochen hat. Er war noch in der Kindheit da Plautus starb, und schon in seinem 18 Jahr soll die Andria sein erstes Stük gespiehlt worden seyn. Man erzählt bey dieser Gelegenheit eine artige Anekdote von ihm. Als er, wie es in Rom der Gebrauch war, sein Lustspiehl Andria den Aedilen überreichte, sagte ihm der Aedil Cerius, der eben an der Tafel war, er sollte sein Stük ihm vorlesen. Weil er unbekannt und schlecht gekleidet war, so wurd ihm neben dem Tisch eine Banke hingesezt. Er hatte aber kaum einige Verse gelesen, als man so viel Achtung für ihn bekam, ihn zur Tafel zu ziehen, und ihn zu bitten das ganze Stük nach aufgehobner Tafel zu lesen.

Er gewann bald große Achtung. Lälius und Scipio zwey der ersten Männer in Rom, waren seine Freunde, und sollen ihm bisweilen bey Verfertigung seiner Stüke geholfen haben. Seine Feinde wollten ihm dieses zur Last legen, er aber rechnete sichs zur Ehre, und lehnt deshalb in dem Prologo zu den Adelphis, die Beschuldigung sehr schwach von sich ab. Einige haben geglaubt, daß die Freunde von denen der Dichter an angezeigtem Orte spricht, nicht Scipio und Lälius seyn können, weil sie damal noch zu jung gewesen, sondern daß die vornehmen Männer, deren Beystand der Dichter nicht leugnet, Q. Fabius Labeo und Mar. Popilius, beyde consularische Männer und Dichter seyen; oder sie meinen Sulpitius Gallus ein gelehrter Mann, der diese Schauspiehle zuerst in den consularischen Spiehlen eingeführt, habe unserm Dichter geholfen.

Nach-

Nachdem er die 6 Stüke die wir noch haben verfertiget hatte, reißte er noch vor seinem 35 Jahre nach Griechenland, und auf dieser Reise ist er gestorben. Einige sagen, er sey auf der See bey seiner Zurükreise verunglükt. Er soll in Griechenland 108 Comödien des Menanders übersezt haben; sie sind, so wie die Originale, verlohren. Man wollte ehedem wissen, daß von seinen 6 Comödien der Phormio und die Hecyra aus dem Apollodorus, die übrigen aber aus dem Menander genommen sind. Er hinterließ eine Tochter, die an einen römischen Ritter verheyrathet worden.

Cäsar scheinet den Terenz gegen sein Urbild, den Menander schwach gefunden zu haben; wenn folgendes Sinngedicht, wie man sagt, würklich von diesem Dictator ist.

Tu quoque, tu in summis o dimidiate Menander
Poneris, et merito, puri sermonis amator.
Lenibus atque utinam scriptis adjuncta foret vis
Comica, ut æquo virtus polleret honore
Cum Græcis, neque in hac despectus parte jaceres
Unum hoc maceror et doleo, tibi deesse Terenti.

Von wem übrigens dieses kleine Gedicht seyn mag, so scheinet das Urtheil, das darin von unserm Dichter gefällt wird, ganz richtig zu seyn. So fürtreflich seine Comödien sind, so fehlt es ihnen an dem comischen Salze, wenn man sie auch nur mit den Plautinischen vergleichet.

Seine Schreibart ist höchst gefällig, rein und überlegt; seine Charaktere besser gezeichnet, und ausgeführt, als des Plautus seine: er besizt sich beständig, läßt sich keinen Augenblik vom poetischen Feuer oder von Laune überraschen, weder etwas unbedachtsames zu sagen, noch gegen den reinesten Geschmak anzustoßen. Aber bey ihm wird mehr geredt, als gethan, welches beym Plautus gerade umgekehrt ist. Er überrascht selten, aber er hört nicht einen Augenblik auf unterhaltend zu seyn; denn alle Reden und Handlungen, alle Schritte seiner Personen, sind ihren Charakteren, ihrem Stand und Alter angemessen. Wo er ernsthaft ist, nähert er sich deswegen dem Tragischen nicht, und wo er comisch ist, ist er es immer auf eine edle Weise. Er ist ein höchstvernünftiger Dichter; sein ist die comische Anständigkeit, in den Reden und Handlungen, so wie der comische Muthwillen dem Plautus eigen ist.

Seine größte Kunst besteht in Zeichnung der Charaktere, und Donat merkt wol an, daß es ihm so gar gelungen, das schweereste, mit Anstand zu thun; Courtisanen, die nicht anstößig sind, einzuzuführen, etiam contra præscripta comica meretrices interdum non malas introducere. (†) Sein Charakter des Chremes in dem Heautontimorumeno, ingleichen der Charakter des Mitio in den Adelphis, besonders die 5 Scene des IV Aufzuges, sind große Meisterstüke.

In Sittensprüchen ist er sehr glüklich, und zeiget sich als einen großen Kenner der Menschen; er sagt weder alltägliche noch übertriebene Dinge, sondern solche, die ein Mann von großer Vernunft, nach genauer Beobachtung dessen, was in der großen Welt vorgeht, denkt. Er ist weder ein ängstlicher noch ein alltäglicher Sittenlehrer.

Die Sitten seiner Personen sind in der höchsten Vollkommenheit nach einer schönen Natur gezeichnet. Ein Neuerer, dessen Namen mir unbekannt ist, scheint hievon vollkommen richtig geurtheilt zu haben, (††) wenn er die Liebe, so wie unser Dichter sie behandelt, der französischen Theatergalanterie vorzieht.

(†) Nur eine Probe, daß er auch diese niedrigen Geschöpfe aus dem Schlam zu heben gewußt habe, liegt in folgender Stelle.

Et cum egomet nunc mecum in animo vitam tuam considero
Atque vostrum omnium, volgus qui ab sese segregant:
Et vos esse istius modi et nos non esse, haud mirabile est.
Nam vobis expedit esse bonas: nos quibuscum res est non sinunt;
Quippe forma impulsi nostra nos amatores colunt.
Ubi hæc imminuta est, illi suum animum alio conferunt.
Nisi si prospectum est interea aliquid, desertæ vivimus.
Vobis cum uno semel ubi ætatem agere decretum est viro,
Cujus mos maxume est consimilis vostrum, hi se ad vos applicant;
Hoc beneficio utrique ab utrisque vero devincimini:
Ut numquam ulla amori vostro incidere possit calamitas.
Heautontim. Act. II. sc. 3.

(††) Si vous avez des Amans à peindre, lisez l'ésclave africain: écoutez Phedria dans l'Eunuque et vous serez à jamais degouté de toutes ces galanteries miserables et froides qui defigurent la plûpart de nos piéces. Gaz. litt. Oct. 1765. p. 257.

Man kann überhaupt sagen, Terenz sey der comische Dichter aller Menschen von feiner Lebensart. Und wenn irgend ein Römer die edle Einfalt der Schreibart, die Cicero den Atticismus nennt, erreicht hat, so treffen wir sie in diesen Comödien an.

Termen.

(Baukunst. Bildhauerkunst.)

Könnten eigentlich Bildsäulen genennt werden; weil sie halb Bilder und halb Säulen sind. Es sind Werke deren obere Hälfte die menschliche Gestalt bis auf den halben Leib vorstellt, die untere aber in einen vierekigten sich gegen das untere End verschmählernden Pfeiler ausläuft.

In der Baukunst werden sie anstatt der Säulen oder Pfeiler zu Tragung der Gebälke angebracht. In Gärten aber werden sie frey, anstatt der Statüen hingesezt.

Die Termen scheinen die ältesten Statuen zu seyn. Man weiß, daß einige alte Völker blos unförmliche Steine, als Bilder der Götter verehrt haben. Nachdem die Bildhauerey aufgekommen war, wurden Steine aufgerichtet, deren oberstes Ende, so gut es die noch rohe Kunst vermochte, nach der Gestalt des menschlichen Hauptes ausgehauen ward, um sie von andern gemeinen Steinen zu unterscheiden. Vielleicht aber haben die Gränzsteine, die bey allen Völkern für etwas heiliges und unverlezliches gehalten werden, zuerst diesen Einfall veranlasset. Es mag einem eingefallen seyn, diese Steine um sie von andern, die der Zufall auf Feldern aufgestellt, zu unterscheiden, oben etwas abzurunden, und etwa Nase, Augen, und Mund darauf anzuzeigen, damit der Gränzstein zu einem Bilde des Gottes würde, der die Verlezung der Gränzen rächet. Dieser Einfall hat hernach Gelegenheit gegeben, daß überhaupt alle Gränzsteine so bezeichnet worden. Endlich aber ist, wie es mit so viel andern Dingen gegangen, eine besondere Zierrath erst in den Gärten, hernach so gar an Gebäuden, aus diesen Gränzsteinen gemacht worden.

Terz.

(Musik.)

Ein consonirendes Intervall, das seinen Namen daher hat, daß in der diatonischen Tonleiter immer die dritte Sayte, von welchem der sieben diatonischen Töne man sie abzähle, eine Terz gegen die erste klinget, als E gegen C; F gegen D; G gegen E u. s. f. Weil in unserm diatonischen System die Stufen von einem Tone zum andern ungleich sind, und drey Sayten entweder zwey Intervalle von ganzen Tönen, wie C-D, D-E, oder nur von einem ganzen Ton und einem halben wie D-E, E-F, ausmachen, so ist auch die Terz von zwey Gattungen, nämlich groß, oder klein; jene besteht aus zwey ganzen Tönen, (*) diese aus einem ganzen und einem halben. Da wir aber zweyerley ganze Töne haben, nämlich einen, nach dem Verhältniß $\frac{8}{9}$ und einen von $\frac{9}{10}$, (*) so entstehen daher zweyerley große Terzen; da bisweilen der große ganze Ton $\frac{8}{9}$ und der kleine $\frac{9}{10}$, bisweilen aber zwey große Töne $\frac{8}{9}$ auf einander folgen. Im ersten Fall ist also die Terz $\frac{8}{9} \times \frac{9}{10}$ als C-E, das ist $\frac{72}{90}$ oder $\frac{4}{5}$; im andern Fall aber ist sie $\frac{8}{9} \times \frac{8}{9}$ als B-d; das ist $\frac{64}{81}$. Aus eben diesem Grund ist auch die kleine Terz nach unserm System von zweyerley Art, da sie entweder aus dem großen, oder kleinen ganzen und dem halben Tone besteht; im ersten Fall ist also die kleine Terz $\frac{8}{9} \times \frac{15}{16}$ als A-c, das ist $\frac{120}{144}$ oder $\frac{5}{6}$; im andern aber ist sie $\frac{9}{10} \times \frac{15}{16}$ als D-F, das ist $\frac{135}{160}$ oder $\frac{27}{32}$. Von einer dritten verminderten Terz, deren Verhältnis $\frac{6}{7}$ wäre, haben wir anderswo gesprochen. (*)

Von diesen Terzen hat die große Terz, deren Verhältnis $\frac{4}{5}$ ist, den größten Wolklang; weil sie in der Folge der harmonischen Töne zuerst, und gleich nach der Quinte vorkommt (*); zunächst auf sie aber kommt denn die kleine Terz $\frac{5}{6}$, und auf diese die verminderte $\frac{6}{7}$, von welcher die von $\frac{27}{32}$ ohngefähr um $\frac{3}{4}$ eines Comma in die Höhe abweicht. Wie diese drey Arten der Terz in dem von uns angenommenen temperirten System sich durch alle Tonleitern verhalten, ist in dem Artikel über die Intervalle genau angezeiget worden. Wir merken hier nur noch an, daß kein Intervall, das kleiner ist als $\frac{27}{32}$ für eine kleine Terz mehr könne gehalten werden.

In dem Dreyklang ist die Terz das wichtigste Intervall, weil sie die Tonart bestimmt; (*) daher sie in der begleitenden Harmonie nie kann weggelassen werden.

(*) Daher kommt i[…] griechische Name D[…] tonus.

(*) S. System.

(*) S. Consonan[…] Dreyklan[…]

(*) S. Consonan[…]

(*) S. Tonart.

Terzet.

(Musik.)

So nennt man, nach dem italienischen *Terzetto*, ein Singestük von drey concertirenden Stimmen. Sie kommen so wol in Kirchensachen, als in den Opern vor. Das Terzet hat eben die Schwierigkeiten im

(*) S. Duet, Quartet.
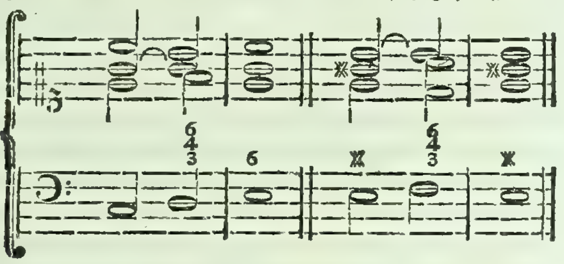
Saze, von denen bereits an mehr Orten ist gesprochen worden (*), und erfodert deswegen einen in allen Künsten des Sazes wolerfahrnen Tonsezer. Da wir keine vollkommenere Terzette kennen, als die, welche Graun in seinen Opern gesezt hat, so können wir nicht anders, als den Tonsezern sie als Muster anpreisen.

Terzquartaccord.

(Musik.)

(*) S. Septimenaccord.

Dieser Accord besteht aus Terz, Quart und Sexte, und ist die zweyte Verwechslung des wesentlichen Septimenaccordes, wenn nämlich die Quinte desselben zum Baßton genommen wird. Die Terz ist in diesem Accord die Dissonanz (*), die bey der folgenden Harmonie einen Grad unter sich geht. Z. B.
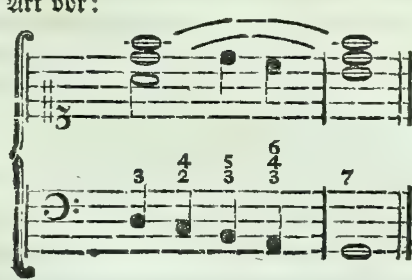


Er kömmt selten anders, als in diesen beyden Fällen vor, nämlich auf der Secunde der Tonica in der Durtonart, und auf der Secunde der Dominante in der Molltonart; im ersten Fall führt er zu dem Dreyklang der Tonica, oder dessen Verwechslung, und im zweyten der Dominante. In beyden Fällen wird er oft blos durch 6 angezeiget, und die Quarte wird, wenn sie nicht vorhergelegen hat, weggelassen, und an ihrer statt am besten die Octave vom Baßtone genommen.
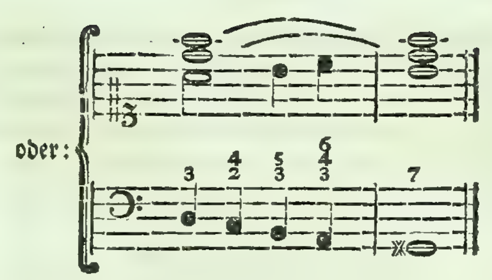
(*) S. Sextenaccord.

Wenn dieser Accord die übermäßige Sexte bey sich führet, wird er der übermäßige Sextenaccord genennet, dessen Behandlung an einem andern Ort gezeiget worden (*).

Der Terzquartaccord kömmt auch noch auf folgende Art vor:

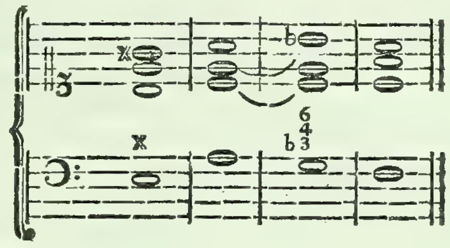


oder:

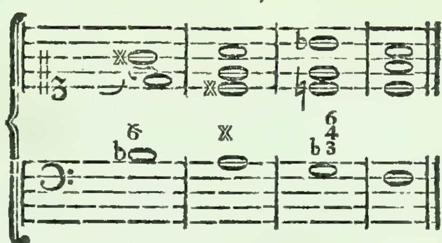


und ist in solchen Fällen, wenn die Bewegung etwas geschwind ist, blos durchgehend.

Man kann auf folgende Weise vermittelst des Terzquartaccordes auf eine angenehme Art moduliren:

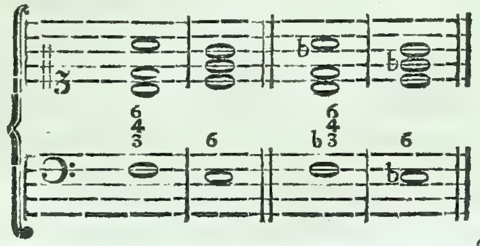


oder auch:



In beyden Fällen ist der Terzquartaccord vornehmlich in dieser Lage, von einem entzückenden Wolklang, weil man die verminderte Terz (6 : 7) in ihm zu hören glaubt.

Der Terzquartaccord, der aus der zweyten Verwechslung des uneigentlichen Septimenaccordes entsteht, ist leicht von dem vorhergehenden durch seine Fortschreitung zu unterscheiden. Er kömmt in der Durtonart auf derselben Stufe vor, die dem vorhergehenden in der Molltonart eigen ist, und führt zum Accord der Tonica. Z. B.



Die

Die Terz steht hier statt der Secunde, und ist die zufällige None vom Fundamentalbaß, die ihre Resolution bis auf der folgenden Harmonie verzögert; die Dissonanz der Septime liegt im Baß: daher ist dieser Accord ein durch die Terz vorgehaltner Secundenaccord, und muß auch so behandelt werden (*).

(*) S. Secundenaccord.

Tetrachord.
(Musik.)

Bedeutet in der alten Musik der Griechen ein Tonsystem von vier Sayten oder Tönen, davon die zwey äußersten eine Quarte gegen einander klingen. Es ist im Artikel System gezeiget worden, daß die Alten ihre Tonsysteme nach Tetrachorden eingetheilt haben, so wie izt das unsrige nach Octaven eingetheilt wird. Wenn z. B. Ptolemeus das diatonische System bestimmen will, sagt er nur, wie das Tetrachord, oder die Quarte in demselben eingetheilt werde. Dieses war auch hinlänglich, weil die Octave der Alten aus zwey gleichen und ähnlichen Tetrachorden bestund, denen die Unteroctave des höchsten Tones in der Tiefe noch beygefügt wurde, wie im Artikel System zu sehen ist. Deswegen brauchten sie auch in ihren Singeschulen zur Solmisation nur vier Sylben τα, τε, τη, τω, da hernach, als das System in Hexachorde, oder Sexten eingetheilt wurde, die sechs aretinischen Sylben nöthig waren.

Wir halten es für überflüßig hier zu beschreiben, wie die Alten ihre Tetrachorde angeordnet haben, um das ganze System aller Töne daraus zusammen zu sezen. Wer hierüber neugierig ist, kann die nöthigen Nachrichten darüber in Rousseaus Dictionnaire de Musique finden.

Theilung.
(Musik.)

Unter diesem Worte begreifen wir das, was die Tonsezer insgemein durch das lateinische Wort Diminutio anzeigen. Es wird nämlich bey dem Unterricht im Contrapunkt, nachdem gezeiget worden, wie zu einem Choralgesange von einer Stimme, noch andre Stimmen von gleichen Noten sollen gesezt werden, hernach auch gelehret, wie solche Stimmen dazu zu sezen seyen, da auf eine Note des vorgeschriebenen Chorals, in den andren Stimmen mehrere Noten von geringerer Geltung kommen. Diese Noten sind dann Diminutiones genennt worden, weil ihre Geltung mußte vermindert werden; da man gegen eine halbe Taktnote zwey Viertel, oder vier Achtel sezte. Eben so kommen auch in dem doppelten Contrapunkt Nachahmungen und Canons von Noten kleinerer Geltung vor, die man deswegen Imitationes per Diminutionem genennt hat.

Wir betrachten die Sache hier überhaupt als die Theilung eines Tones in mehrere, und in so fern auf eine Sylbe des Textes, oder auf ein Glied des Taktes, anstatt einer Note, mehrere gesezt werden. Der zierliche, melismatische Gesang, unterscheidet sich von dem schlechten, oder ganz einfachen Choralgesange, hauptsächlich dadurch, daß in jenem ofte statt eines einzigen Tones, der nach Maßgebung des Taktes eine halbe, Viertel- oder Achtelnote seyn sollte, mehrere, die aber zusammengenommen, nur die Geltung des einen haben, gesungen werden.

Wenn man es auch zur Regel machen wollte, daß in dem Saze auf jede Sylbe, oder in Instrumentalsachen auf jeden Takttheil, nur ein Ton gesezt werden soll; so würden doch gefühlvolle Sänger und Spiehler sich gewiß nicht daran binden, sondern gar oft den Ton einer Sylbe des kräftigern Ausdruks halber in mehrere theilen. Ohne Zweifel hat also die Theilung in dem affektvollen Gesang ihren Grund. In der That würde man dem Gesang und auch den Instrumentalmelodien, die feinesten Schönheiten benehmen, wenn man keine getheilten Töne zugeben, und in den $\frac{3}{4}$ Takt blos Viertel, in dem $\frac{3}{8}$ oder $\frac{6}{8}$ Takt lauter Achtel haben wollte. Man würde dieser Einförmigkeit bald müde werden.

Es sind aber bey dieser Theilung der Töne einige sehr wesentliche Regeln genau zu beobachten, wenn der Saz nicht soll verworren werden. Man kann nicht in jeder Taktart, jede Theilung anbringen, sondern nur solche, bey denen der Gang des Taktes nicht verdunkelt werde. So leidet z. B. der gemeine Allabrevetakt nicht wol eine Theilung in Achtelnoten. Was aber hievon zu erinnern wäre, ist bereits im Artikel Takt, bey jeder Taktart angezeiget worden. Damit der Gang des Taktes bey vielstimmigen Stüken durch die Theilungen nicht verdunkelt werde, müssen sie nie in allen Stimmen zugleich angebracht werden; es muß allemal eine Stimme durch die der Taktart eigene Taktglieder fortschreiten.

Auch ist bey der Theilung in nachgeahmten Säzen genau darauf zu sehen, daß dadurch der Nachdruk, den eine Sylbe, oder ein Takttheil haben muß, nicht verändert werde, und daß nicht das, was in dem Haupt-

Hauptsaz im Niederschlag gewesen, bey der Nachahmung im Aufschlag komme, oder umgekehrt.

Dieser Theilung einer Note in mehrere ist die Verlängerung einer Note (Augmentatio) entgegen gesezt, da statt zwey, drey, oder vier Töne, die auf einem Takt stehen sollten, nur ein einziger angebracht wird, um ihm desto größeres Gewicht zu geben.

Theilnehmung.

(Schöne Künste.)

Die gute Würkung der wichtigsten Werke des Geschmaks gründet sich auf die Eigenschaft des menschlichen Gemüthes, der zufolge wir gar ofte von dem Guten und Bösen, das andern Menschen begegnet, wie von unserm eigenen gerührt werden, und deswegen einen wahren und herzlichen Antheil daran nehmen. Erzählungen solcher Begebenheiten, oder Vorstellungen solcher Handlungen, bey denen die intereßirten Personen in starke Leidenschaften gerathen, sezen auch die unsrigen in merkliche Würksamkeit, auch so gar in dem Falle, da wir wissen, daß alles blos erdichtet ist. Das schon so lange vergangene, oder vieleicht gar erdichtete große Leiden des Priamus, oder Philoktets, preßt uns Thränen aus, wenn wir die Schilderung derselben in der Ilias, oder beym Sophokles lesen; und so fühlen wir Zorn und Unwille, wenn uns Tacitus die verfluchte Tyranney einiger der ersten Cäsare in seiner Erzählung schildert, obgleich ihre Würkung schon so viel Jahrhunderte lang aufgehört hat. Wir erwarten dabey den gewaltsamen und wolverdienten Tod eines solchen Tyrannen bald mit eben der Ungeduld, als wenn wir selbst noch unter dem Druk seiner so schändlich gemißbrauchten Gewalt lebten.

Es ist hier der Ort nicht den Grund dieser Theilnehmung zu erforschen; wir können die Sache selbst, als gewiß, voraussezen, um zu sehen, wie die schönen Künste sich derselben mit Vortheil zu bedienen haben. Indessen haben wir bereits an ein paar Orten dieses Werks, die eigentliche Quelle, woraus sie entstehet, deutlich angezeiget. (*)

(*) S. Leidenschaft. S. 700. 701. und Täuschung

Dieser glükliche Hang an fremden Interesse Theil zu nehmen, und, selbst erdichtetes Gutes und Böses sich gleichsam zuzueignen, können die schönen Künste sich mit großem Vortheile zu Nuze machen. Indem Horaz von den Dichtern sagt:

> Aut prodesse volunt aut delectare poetæ
> Aut simul et jucunda et idonea dicere vitæ.

zeiget er das doppelte Hauptinteresse aller Künstler an. Wollen sie uns angenehm unterhalten, so können sie ihren Zwek nicht besser erreichen, als wenn sie uns Scenen schildern, die vermöge der Theilnehmung unsre Neigungen und Leidenschaften in lebhaftes Spiehl sezen; und wenn sie nüzlich und lehrreich seyn wollen, so können sie es eben dadurch auf eine vorzügliche Weise seyn. Dieses ist aber bereits an andern Orten hinlänglich gezeiget worden. (*)

(*) S. Empfindung; Leidenschaft.

Die Theilnehmung beruhet hauptsächlich auf der Aufmerksamkeit, die wir auf die vorgeschilderte Gegenstände richten. Je größer sie ist, je mehr vergessen wir unsern würklichen Zustand, und je stärker fühlen wir den eingebildeten, in dem wir uns bey Gelegenheit dessen, was uns vorgestellt wird, sezen. Deswegen muß der Künstler sehr besorget seyn, daß die Aufmerksamkeit auf den vorgestellten Gegenstand durch nichts geschwächt, oder gar unterbrochen werde. Alles was die Täuschung befördert, oder hindert, ist auch der Theilnehmung beförderlich, oder hinderlich: darum haben wir nicht nöthig das, was bereits hierüber gesagt worden, (*) zu wiederholen.

(*) S. Täuschung

Thür.

(Baukunst.)

Unter diesem allgemeinen Namen begreifen wir alle Arten der Oefnungen an den Wänden der Gebäude, die zum Heraus- oder Hereingehen, oder Fahren gemacht sind; folglich außer dem, was man im eigentlichen Verstand Thüren nennt, die Portale und Thorwege.

Der Baumeister hat in Ansehung der Thüren verschiedenes zu überlegen, das er nicht versäumen darf; besonders den Ort, wo er sie anbringt, ihre Gestalt und Größe. Die Natur der Sache bringt es mit, daß sie müssen in die Augen fallen. Hausthüren müssen mitten an den Außenseiten seyn, weil sie einzele Stüke sind, (*) und weil auch der Bequämlichkeit halber dieses der beste Plaz ist. Die Thüren der Zimmer müssen so angebracht werden, daß dadurch nichts unregelmäßiges entsteht. Sind sie an einer den Fenstern gegen überstehenden Wand, so müssen sie entweder auf einen Pfeiler oder auf ein Fenster treffen. Ueberhaupt wird ein nachdenkender Baumeister sie allemal so anzubringen suchen, daß weder von außen noch von innen die Regelmäßigkeit noch die Eurythmie gestöhrt wird.

(*) S. Symmetrie.

Die Größe richtet sich nach der Bestimmung und der Art des Gebäudes. Das beste Verhältnis der Weite zur Höhe ist, wie 1 zu 2.

Hausthüren, oder Kirchthüren, die Theile der Außenseiten ausmachen, müssen natürlicher Weise, um das Auge gerade dahin zu loken, eine etwas reichere Bauart haben, als die übrigen Theile.

So wie wir überhaupt die Oefnungen mit Bogen, wo sie nicht nothwendig sind, verwerfen, so würden wir blos gerade geschlossene Thüren zulassen. Eine ganz schlechte Würkung thun die mit einen vollen Bogen geschlossenen Thüren, wo die daneben stehenden Fenster ohne Bogen sind.

In Berlin ist der schlechte Geschmak aufgekommen, die Gewände und den Bogen der Hausthüren perspektivisch zu machen, welches ganz ungereimt ist. Denn andrer Gründe zu geschweigen, so macht diese seltsame Veranstaltung entweder, daß die Oefnung der Thüre zu klein, und so gar kleiner als die Oefnung der Fenster wird, oder, wenn die Oefnung ihre rechte Größe hat, so wird der äußere Umriß der Bekleidung zu groß.

Die Thüren können auf vielerley Weise verziehrt werden. Es würde viel zu weitläuftig seyn, uns hierüber in besondere Betrachtungen einzulassen. Goldmann giebt funfzehen verschiedene Arten davon an, die mit guter Ueberlegung ausgedacht sind. Die Hauptsache kommt allemal darauf an, daß solche Verziehrungen, dem im Ganzen herrschenden Geschmak angemessen seyen.

Ton.
(Musik.)

Dieses Wort wird selbst in der Musik, wo es seine eigentliche Bedeutung vorzüglich behält, dennoch von ganz verschiedenen Dingen genommen. 1. Bedeutet es den Klang der Instrumente überhaupt, als den besondern Klang einer Flöte, einer Violine u. s. f. Denn man sagt von einem solchen Instrument, es habe einen schönen, hellen, vollen, oder einen schlechten, dumpfichten, unangenehmen Ton. Es wäre der Mühe wol werth, daß man versuchte die verschiedene Arten des Tones, nach dem eigenthümlichen Charakter jeder Art, zu bestimmen. Der Ton der menschlichen Stimme wird durchgehends mit Recht für den vollkommensten gehalten, weil er jeden Charakter annehmen kann. Blas-Instrumente haben offenbar einen ganz andern Charakter des Tones, als Sayteninstrumente, und von diesen ist der Ton derer, die gestrichen werden, wieder von dem, der durch das Anschlagen oder Zupfen der Sayten hervorgebracht wird, ganz verschieden. Es giebt Instrumente die einen klagenden Ton haben, andre haben einen fröhlichen. Wo es darum zu thun ist, den Menschen durch Töne in würkliche Leidenschaft zu sezen, kommt sehr viel auf die gute Wahl des Instruments an, das den schiklichen Ton dazu hat.

2. Durch Ton verstehet man auch überhaupt einen Klang von bestimmter, oder abgemessener Höhe. So sagt man: der Ton C oder c; ein Baßton, ein Tenorton u. s. f. In eben diesem Sinne sagt man von einem Instrument überhaupt, es sey im Chor- oder Cammerton gestimmt.

3. Besonders bedeutet das Wort ein Intervall von einer einzigen diatonischen Stufe, und da unterscheidet man ganze und halbe Töne. Ganze Töne werden die größern Stufen C-D, D-E; halbe Töne die kleinern E-F, F-Fis, u. s. f. genannt. Die ganzen Töne sind wieder zweyerley: der große ganze Ton C-D, hat das Verhältnis von $\frac{8}{9}$, der kleine ganze Ton, wie D-E, hat das Verhältnis von $\frac{9}{10}$. Auch die kleinern diatonischen Stufen, die man halbe Töne nennt, sind von ungleicher Größe; bald in dem Verhältnis von $\frac{15}{16}$, bald von $\frac{243}{256}$ (*).

(*) S. Art. System.

4. Ton bedeutet auch die ganze Tonleiter, oder diatonische Folge der acht zur Octave eines jeden Tones gehörigen Sayten. Wenn man sagt, ein Stük sey aus einem gewissen Ton gesezt, oder man spiehle aus einem gewissen Tone, so heißt es so viel, man nehme zur Fortschreitung des Gesanges nur die Töne, die in der Octave desselben Tones nach seiner harten oder weichen Tonart liegen. Und weil in größern Stüken der Gesang durch mehrere Tonleitern vermittelst der Modulation durchgeführt wird, so wird der Ton, in dessen Tonleiter das Stük anfängt und endiget, und die auch durch die ganze Modulation hindurch vorzüglich herrscht, der Hauptton des Stüks genennt (*).

(*) S. Hauptton.

Ehe die halben Töne ♯C, ♯D, ♯F, ♯G. in das System eingeführt worden, hatte das ganze System nur sechs Töne, deren jeder seine eigene diatonische Tonleiter hatte, nämlich C, D, E, F, G und A. (*) Aber aus jedem dieser Töne war man gewohnt, auf zweyerley Weise den Gesang zu bilden, indem man die Melodie auf die obere, oder untere Hälfte der Ton-

(*) S. S. 1127.

Tonleiter einschränkte. (*) Daher entstunden also zwölf verschiedene Töne, von denen man für jeden Gesang den schiklichsten auszusuchen hatte. Dieses nennt man insgemein die zwölf alten Tonarten; und wir sprechen in einem besondern Artikel davon.

(*) S. Authentisch: Plagalisch.

Nach der heutigen Beschaffenheit der Musik hat jede der zwölf Sayten des Systems seine diatonische Tonleiter, sowol nach der harten, als nach der weichen Tonart. Folglich kann man gegenwärtig von vier und zwanzig Tönen, deren jeder seine eigene Tonleiter hat, denjenigen wählen, den man für den zu sezenden Gesange für den schiklichsten hält. Es ist nöthig, daß wir über diesen Punkt nähere Erläuterung geben; weil wir verschiedentlich bemerkt haben, daß in den Meinungen der Tonsezer selbst noch zu viel Ungewißheit über diese Materie herrscht.

Nach der sogenannten gleichschwebenden Temperatur (*) hätte man in der That nur zwey verschiedene Töne, einen nach der großen, oder harten, und einen nach der kleinen oder weichen Tonart. Wir haben aber in dem angeführten Artikel gezeiget, daß diese Temperatur, wenn sie auch auf Orgeln, oder Clavieren würklich angebracht wäre, in der Musik überhaupt nicht statt haben könne; weil weder die Sänger, noch die Violinisten sich nach derselben richten können, sondern in ihren reinen Fortschreitungen allemal andre Accorde hervorbringen, als die, die nach der gleichschwebenden Temperatur erfolgen sollten. Es war also schlechterdings nothwendig, eine Temperatur zu finden, in welcher jeder Ton die Intervalle bekam, die durch reine Fortschreitungen verschiedener Stimmen entstehen, und wir haben gezeiget, daß die Kirnbergerische Temperatur so beschaffen sey.

(*) S. Temperatur.

Wenn wir also diese zum Grunde legen, so finden wir in der That, daß jede Sayte des Systems darinn ihre harte und weiche diatonische Tonleiter hat, die sich bald mehr, bald weniger von andern unterscheidet. Einige dieser Tonleitern haben ihre große Terz in dem Verhältnis von $\frac{4}{5}$, andre von $\frac{64}{81}$ noch andre von $\frac{405}{512}$; in der kleinen Tonart haben einige ihre Terz von $\frac{5}{6}$, andre von $\frac{27}{32}$, und noch andere von $\frac{1024}{1215}$; und dieser Unterschied findet sich auch in den Sexten, Septimen und Secunden.

Da nun jede Sayte ihre eigene diatonische Tonleiter bekommt, die sich bald mehr, bald weniger von allen andern unterscheidet, so muß nothwendig, auch jeder Ton seinen eigenen Charakter bekommen, der gegen die andern mehr, oder weniger absticht. Verschiedene dieser Töne sind sich zwar bis auf einige Kleinigkeiten ähnlich; andre aber unterscheiden sich merklicher von allen andern. Wir werden an einem andern Orte Gelegenheit haben, in einer Tabelle alle vier und zwanzig Tonleitern nach den wahren Verhältnissen ihrer Intervallen anzugeben, und ihre Differenzen deutlich vorzustellen. (*)

(*) S. Tonleiter.

Man muß aber bey dieser Vergleichung der Töne nicht blos die Tonleiter der Haupttöne, sondern auch ihrer Dominanten, und überhaupt aller ihrer Ausweichungen gegen einander halten, um zu sehen, wie verschieden auch der Charakter der Töne sey, in welche man zunächst ausweicht. Daraus kann man denn die Art eines jeden der vier und zwanzig Töne richtig kennen lernen. Diese Kenntnis aber dienet alsdenn dem Tonsezer, daß er in jedem besondern Fall, den Ton aussucht, der sich zu seinem Ausdruk am besten schikt.

Damit man die Verschiedenheit der vier und zwanzig Töne nach den Verhältnissen der vorerwähnten Temperatur, wenn in jedem derselben seine natürlichen Ausweichungen (*) und die Dominantenaccorde mit begriffen werden, mit einem Blik übersehen könne, geben wir davon nach ihrer abnehmenden Reinigkeit folgende Vorstellung:

(*) S. Ausweichung. S. 120.

Dur=Töne.

C. G. D. F. am reinsten.
A. E. H. Fis. härter.
B. Cis. Dis. Gis. am härtsten.

Moll=Töne.

A. E. H. D. am reinsten.
Fis. Cis. Gis. Dis. weicher.
G. C. F. B. am weichsten.

C ist der reineste Durton, weil außer dreyen Dominantenaccorden alle Ausweichungen desselben rein sind; in G dur kömmt schon ein härterer Dominantenaccord mehr vor; D dur wird durch die Ausweichung in A dur und Fis moll noch härter; F kömmt schon dem A dur nahe, der wieder weniger hart, als E dur ist, u. s. f. bis Gis dur, der der allerhärteste Durton ist.

Mit den Molltönen hat es dieselbe Bewandniß. A ist der reineste und B der weichste Mollton.

Es ist gewiß, daß die reinsten Töne zum pathetischen Ausdruk wenig geschikt, hingegen, mit Rüksicht auf den besondern Ausdruk der Moll= oder Dur=

(*) S. Tonart Durtonart (*), zur Belustigung, zum lermenden und kriegerischen; zum gefälligen, zärtlichen, scherzhaften; oft zum blos ernsthaften Ausdruk am besten zu gebrauchen sind. Die weniger reinen Töne sind nach dem Grad ihrer wenigern Reinigkeit allezeit würksamer zu vermischten Empfindungen, deren Ausdruk in den härtesten Dur- und den weichsten Molltönen von der gewaltsamsten Würkung ist.

Hieraus erhellet hinlänglich, daß der Tonsezer nicht blos in der Wahl der Tonart, ob er die harte oder weiche zu nehmen habe, sondern auch des Tones selbst, sehr sorgfältig seyn müsse. Die Stüke derer, die eine solche sorgfältige Wahl getroffen haben, lassen sich deswegen nie ohne Schaden in andere Töne versezen, deren Reinigkeit merklich von der verschieden ist, nach der sie ursprünglich gesezt worden. Dieses kann jeder erfahren, der die anderswo (*) vorgeschlagene Probe mit dem Chor Mora, aus der Oper Iphigenia, oder mit dem Xenophon des Herrn Bach aus dem musikalischen Allerley (*) machen will.

(*) S. Temperatur.

(*) S. 10.

Ton.

(Redende Künste.)

Ist eigentlich der Klang der Stimme in so fern sie für sich, ohne Betrachtung des Bedeutenden der Wörter, etwas sittliches oder leidenschaftliches hat. Man erkennt nämlich, wenn man auch in einer unbekannten Sprache reden hört, den kläglichen, oder muntern, weinerlichen oder freudigen Inhalt der Rede aus dem Ton, womit sie vorgetragen wird. Man kann aber nach dem Beyspiehl der griechischen Kunstrichter den ganzen Charakter der Rede, in so fern dieselbe durch ganz undeutliche Vorstellung die Empfindung des Sittlichen oder Leidenschaftlichen erwekt, den Ton der Rede nennen.

Um dieses genau zu verstehen, müssen wir bedenken, daß jede Gemüthsfassung und jede Leidenschaft, nicht nur eine ihr eigene Stimme, ihren eigenen Vortrag, sondern auch ihre eigene Sprach und eigene Wendung habe. Die Einfalt, die Unschuld, der Schmerz, die Liebe, der Zorn haben jeder eine Stimme, einen Vortrag, eine Wendung, die ihr eigen ist. Alles was dazu gehört, können wir den Ton der Rede nennen. Wenn man von einem Menschen sagt, er habe in einem hohen Ton gesprochen, so versteht man dieses nicht nur von einer lauten festen Stimme, sondern auch von dem Dreisten oder Kühnen, das in Gedanken und in der Wahl der Worte liegt; und ein pöbelhafter Ton, ist nicht blos eine schlechte pöbelhafte Aussprache, sondern alles in der Rede, was uns anschauend die Vorstellung des Niedrigen und Pöbelhaften erwekt. Daher bemerken wir die Art des Tons auch in Reden, die wir blos lesen, ohne sie zu hören.

Zum Ton gehört demnach alles, was wir recht sinnlich von dem Charakter der Rede empfinden; und hieraus läßt sich die Wichtigkeit des Tones erkennen, der vielleicht mehr würkt, als die klareren Vorstellungen selbst. Ofte macht ein einziges Wort, ein Ja oder Nein, durch den Ton, den man ihm giebt, einen sehr starken Eindruk. Ueberhaupt liegt in dem Ton etwas ganz verführerisches, dem man um so weniger wiedersteht, je dunkeler die Gründe der Würkung sind. Es ist ein Ton der Ueberzeugung, der keinem Zweifel statt läßt, und ein Ton der Falschheit und Verstellung, der den kräftigsten Beweisgründen alle Würkungen benihmt. Die deutlichsten Beweise von der Beleidigung, die uns eine geliebte Person angethan, könnten durch zwey Worte, in dem wahren Ton der Unschuld vorgebracht, gänzlich zernichtet werden.

Darum ist der Ton ein höchstwichtiges Stük der vollkommenen Rede, wenn er mit dem Inhalt und der Absicht der Vorstellungen übereinkommt. Der Redner, der diesen nicht trift, verliehrt seine Arbeit. Es ist aber höchst schweer die Betrachtungen, die hieher gehören, auseinander zu sezen. Wir werden uns bemühen, diejenigen die hierüber genauer nachdenken wollen, auf die Spuhr zu führen.

Zum Ton gehört zuerst, als ein ganz wesentliches Stük, die Stimme, oder, was man im eigentlichen Sinn den Ton der Rede nennt. Quintilian, der weitläuftig von der Stimme handelt, theilet das, was er darüber zu sagen hat, in zwey Punkte. Der erste betrift die Beschaffenheit der Stimme, der zweyte ihren Gebrauch. (†) In Ansehung des ersten Punkts unterscheidet er zweyerley Eigenschaften; die Stärke und die ästhetische Beschaffenheit der Stimme. (††) Was über die Stärke zu sagen ist, hat wenig

Schwie-

(†) Prima observatio est, *qualem* (vocem) *habeas;* secunda *quo modo utaris.* Inst. L. XI. c. 3, 14.

(††) Natura vocis spectatur *quantitate* et *qualitate.* Ib.

Schwierigkeit: aber desto schweerer ist es den Ausdruk zu Beschreibung der ästhetischen Beschaffenheit der Stimme zu finden. Wir wollen die Benennungen dieses fürtreflichen Lehrers der Kunst in seiner Sprache hersezen. Est (vox) et candida, et fusca, et plena, et exilis, et lenis, et aspera, et contracta, et fusa, et dura, et flexilis, et clara, et obtusa. Und Cicero spricht hievon in folgenden Ausdrüken: Vocis genera permulta, canorum, fuscum; leve, asperum; grave, acutum; flexibile, durum. (*) Außer diesen Benennungen findet man noch eine Menge andrer, deren sich beyde Lehrer der Redner bedienen, um die mancherley guten und schlechten Eigenschaften des Tones der Stimmen anzuzeigen. Weil aber in unsrer Sprache wenig über diese Materie gedacht und geschrieben worden, so fehlen uns die Wörter die nöthig wären, um das, was die Römer hierüber bemerkt haben, in unsrer Sprach auszudrüken.

(*) Cic. de Nat. Deor. L. II.

Denen, die öffentlich zu reden haben, empfehlen wir ein fleißiges Studium dieses höchstwichtigen Punktes. Eine genaue Beobachtung wird sie überzeugen, daß in dem bloßen Ton der Stimme sehr große Kraft liege, durch die ofte mehr ausgerichtet wird, als durch das, was man sagt. Es ist nicht schweer zu entdeken, daß diese, manchem so unbedeutend scheinende Sache tiefen Eindruk auf die Gemüther mache. Der Ton der Stimme ist allein schon vermögend jede Leidenschaft in uns rege zu machen. Ein einziges Wort, das fast gar keine Bedeutung hat, als die, die es durch den Ton bekommt, kann Schreken, Furcht, Mitleiden, Zärtlichkeit und andre Leidenschaften sehr schnell rege machen. Redner und Schauspiehler können nicht sorgfältig genug seyn, dergleichen Würkungen zu beobachten, um hernach durch fleißiges Ueben diese vielfältige Kraft in ihre Gewalt zu bekommen. Ich getraue mir zu behaupten, daß ein mittelmäßiger Redner, der seiner Stimme jeden Ton geben kann, allemal mehr ausrichten wird, als der Beste, dessen Stimme troken und zum leidenschaftlichen Ton unlenkbar ist.

Nächst der Stimme an sich, ist ihr Gebrauch zu betrachten. Das Stärkere, oder Schwächere, Schnellere und Langsamere, und dergleichen. Durch diese blos mechanisch scheinenden Eigenschaften der Rede kann die Kraft des Inhalts zernichtet, oder aufs Höchste gebracht werden. Man stelle sich bey der berühmten Antwort der Medea in dem Trauerspiehl des Corneille vor, daß Medea das Moi! mit einer halb erloschenen weinerlichen Stimme sage; so wird man begreifen, daß alle Kraft derselben wegfalle, oder daß der alte Horaz die bekannte Antwort: qu'il mourût, mit einer stotternden, oder weichlichen Stimme vorbringe, so wird das Erhabene selbst lächerlich. Es ist bekannt, daß die ernsthaftesten Reden durch eine comische Stimme lächerlich, und Tröstenden durch den spottenden Ton zu Vorwürfen werden können.

In einem langsamen Affekt, wie die Traurigkeit, die Zärtlichkeit, die Furcht ist, geschwinde sprechen, oder in einem schnellen Affekt, wie der Zorn ist, langsam, würde der Rede alle Kraft benehmen. Hieraus folget nun auch, daß Redner und Dichter die Wörter, Redensarten und Wortfügungen in Absicht auf den Ton so wählen müssen, daß sie natürlicher Weise geschwind, oder langsam fließen, so wie der Ton es erfodert, und hieher gehört auch alles, was an einem andern Orte von dem lebendigen Ausdruk erinnert worden. In diesem Stük müssen Redner und Dichter den Tonsezer und den Sänger zu ihrem Lehrer annehmen.

Auch in Rüksicht auf die Bedeutung, auf die Wortfügung und die Wahl des Ausdruks, schreibet man der Rede einen Ton zu: und dieses ist der dritte Hauptpunkt, den wir hier zu betrachten haben. Wer von geringen Sachen spricht, der verfehlt den Ton, wenn er vornehme, hohe Worte, feine Bilder, lebhafte Figuren, dazu braucht. Gemeine Sachen in einen hohen Ton vorbringen, ist, wie der Cyniker Diogenes sehr wizig bemerkt, ein bleyernes Schwerdt aus einer elfenbeinernen Scheide ziehen, und Horaz nennt dieses ex fulgure dare fumum.

Man bemerke hier vor allen Dingen, daß bald jede Gemüthslage ihren eigenen Ausdruk hat. Da man in verschiedener Faßung auch verschieden denkt, indem dem Fröhlichen alles lacht, und dem Traurigen alles finster vorkommt; so darf man es sich gar nicht befremden lassen, daß auch der Ausdruk in Bedeutung der Wörter, in Figuren, Tropen und Bildern, sich nach dem innern Gefühl des Redenden richte. Es gehört unter die Geheimnisse der menschlichen Natur, daß einerley Sache gar sehr verschieden auf uns würket, je nachdem wir uns in einer Lage befinden. Diese Lage, die man auch die Stimmung des Gemüthes nennen könnte, bringt also

den verschiedenen Ton in dem Ausdruk der Rede hervor. Ist dieser Ton in Werken des Geschmaks wol getroffen; so daß wir gleich die Gemüthslage des Redners, oder Dichters daraus erkennen, so sezen wir schnell uns in dieselbe Lage: und darauf kommt fast die ganze Würkung des Werks an.

Man wird dieses sehr leichte begreifen, wenn man bedenkt, daß die Musik, deren Kraft so groß ist, wenn sie gleich nicht durch Poesie unterstüzt wird, durch nichts anderes auf uns würket, als durch das, was wir hier Ton nennen. Da die Melodie ohne Worte uns fröhlich oder traurig machen kann, warum sollte nicht ein Lied, oder eine Ode, selbst da, wo die Worte wenig sagen, durch den bloßen Ton stark rühren können?

Darum ist der Ton eine der wichtigsten Eigenschaften eines Werks der redenden Künste. Wir haben in dem Artikel über die Ode Beyspiehle von solchen Oden angeführt, die es gewiß nicht durch ihren Inhalt, sondern blos durch den Ton sind; der also würklich ofte wichtiger ist, als der Inhalt selbst. Wer den Ton einer rührenden Leidenschaft zu treffen weiß, darf eben nicht sehr besorgt seyn, ob das, was er zu sagen hat, auch würklich rühren werde; denn der bloße Ton wird diese Würkung schon thun.

Es ist demnach eines der nothwendigsten Talente des Dichters, oder Redners, daß er den Ton, der in jedem besondern Falle nöthig ist, zu treffen wisse. Dieses würde nicht schweer seyn, wenn der, der redet, oder dichtet, allemal von seinem Inhalt ganz durchdrungen wäre. Wessen Gemüth würklich von Freud, oder Traurigkeit erfüllt ist, der wird auch den freudigen oder traurigen Ton treffen, wenn er seine Empfindung durch Reden äußert. Aber wenn man sich auch in die Empfindung gesezt hat, so geschiehet es nur sehr selten, daß man bey Verfertigung eines Werks von Geschmak, sich derselben ganz überlassen könne: das Nachdenken, das gar ofte nöthig ist, dem Vers, oder der Periode, die nicht, wie von selbst fließt, die gehörige Form zu geben, und was sonst in Absicht auf jeden Gedanken zu überlegen ist, dämpfet die Wärme der Empfindung, und macht, daß man den Ton verfehlt.

Da es nicht möglich ist Regeln zu geben, durch deren Befolgung jeder Ton zu erreichen wäre, so kann hier nur durch Beyspiehle gelehrt werden. Eine Sammlung auserlesener Stüke darinn der gehörige Ton vollkommen getroffen ist, würde dieses Studium ungemein erleichtern.

Wir können, ohne uns in große Weitläuftigkeiten einzulassen, diese Materie hier nicht näher ausführen, wünschen aber, daß jemand sich die Mühe geben möchte, sie in einem eigenen Werk abzuhandeln, da sie in der That höchst wichtig ist. Man wird finden, daß der Ton hauptsächlich durch die Wortfügung, durch den Gebrauch der Verbindungs- und Ausrufungswörter, durch die Wahl der Figuren, Bilder und des Ausdruks, und durch den Numerus bestimmt wird. Jeder dieser Punkte wird von verschiedenen Gemüthslagen, auch ganz verschieden behandelt. Eine unruhige Gemüthslage beobachtet z. B. eine ganz andre Wortfügung, als eine ruhige; braucht ungleich weniger Verbindungswörter, als diese; und so in den andern Punkten. Die Feyerlichkeit des epischen Tones wird ofte blos durch den Gebrauch gewisser Verbindungswörter erreicht, deren Bedeutung sich kaum anders, als durch ein etwas dunkeles Gefühl bestimmen läßt. Mancher Homerische Hexameter erhält durch dergleichen Wörter, als αὐταϱ, ἀταϱ, und mancher Klopstokische durch die Wörter Also, Und, Aber, Izo, eine Feyerlichkeit des Tones, die ohne diese Wörter nicht zu erreichen wäre.

Ton.
(Mahlerey.)

Ist der Charakter, das ist das Sittliche oder Leidenschaftliche des farbichten Lichts, das in einem Gemählde herrscht. Daß in dem Colorit eines Gemähldes solche Charaktere statt haben, fällt auch dem unachtsamesten Menschen in die Augen. Der fürchterliche Himmel, der ein nahes Gewitter verkündiget, und der liebliche Frühlingsmorgen, beweisen dieses allzudeutlich. Jener würkt Ernst, und dieser Fröhlichkeit. Die sanft in einander fließenden Farb einer Landschaft bey schönem duftigen Herbstwetter, kommt mit dem Sanften und Gefälligen einer Gemüthsart; hingegen die helle und etwas harte Haltung derselbigen Landschaft im Sommer, mit dem runden und geraden Wesen eines Charakters ohne Zärtlichkeit überein.

Wenn dieses nicht bloße Hirngespinste sind, so liegt blos in der Farbenmischung etwas, das mit dem Sittlichen und Leidenschaftlichen in moralischen Gegenständen einige Aehnlichkeit hat. Dieses ist

ist ohne Zweifel das, was man in dem Gemählde den Ton der Farben nennt, mit einem Ausdruk, den schon die Griechen gebraucht haben. (*) Denn wie in der Musik eine Tonart von der andern sich ebenfalls durch etwas Sittliches oder Leidenschaftliches unterscheidet, indem eine streng, ernsthaft, wild, eine andre sanft, gefällig, zärtlich ist, so ist es auch in der Farbenmischung.

(*) Plin. XXXV. 5.

Es ist sehr schweer die Gattungen des Tons, oder die Tonarten des Colorits zu beschreiben; ein fühlendes Aug, das gewohnt ist, ländliche Gegenden zu allen Jahreszeiten und in allen Arten des Wetters aufmerksam zu betrachten, kennt sie; aber noch weit schweerer ist es zu sagen, wie der Mahler jeden Ton erreiche. Ohne Zweifel wird der Ton überhaupt durch den Charakter bestimmt, den die gebrochnen Farben, von der Hauptfarbe, von welcher sie ihre Temperatur bekommen, annehmen. In der Natur sehen wir offenbar, daß der Ton der Landschaft bald von dem blauen Lichte des Himmels, das sich mit den eigenthümlichen Farben der Körper, worauf es fällt, vermischt, bald von dem weißlichten blaßen Lichte desselben, bald von dem rothen Lichte der Morgen- und Abendwolken, herkommt.

Bedenkt man hiebey noch, daß gewisse Farben der Kleider mit dem, was die Physionomie der Personen uns von ihrem Charakter zeiget, übereinkommen, oder dagegen streiten, so wird man geneigt zu glauben, daß der Mahler den Ton in der Herrschaft, oder dem Einfluß einiger Hauptfarben in die Mischung des ganzen Colorits zu studiren habe. Folgende Betrachtung wird vielleicht etwas beytragen, die gemachten Anmerkungen zu erläutern. Das eigentliche Licht, oder das Element, dessen Einfluß uns die Körper sichtbar macht, ist von verschiedener Farbe. Es giebt ein weißes Licht, wie das Licht der im heftigsten Feuer geschmolzenen Metalle; ein rothes Licht, wie das Licht einer brennenden Kohle, oder eines nicht heftig glüenden Metalls; ein gelbes Licht, wie das Licht der Sonne; ein blaues Licht, wie das Licht des Himmels u. s. f. Stellt man sich eine Landschaft in der Natur vor, in welcher jeder Gegenstand schon seine eigenthümliche Farbe hat, so begreift man, daß dieselbe von jeder Art Licht, das sie sichtbar macht, ein anderes Colorit bekömmt, wenn man gleich sezt, daß jede Art des Lichts in gleicher Menge und von derselben Seite her auf die Landschaft falle. Jede Art theilt dem Colorit der Landschaft etwas von seiner Art mit. Daher scheint das zu kommen, was man den Ton des Gemähldes nennt.

Demnach muß der Mahler, der verschiedene Tone in seine Gewalt bekommen will, auf die Art des Lichts studiren, das in seinem Colorit herrscht. Dieses kann er dabey anfangen, daß er eine ländliche Gegend in allen möglichen Arten der Beleuchtung, in allen Tages- und Jahreszeiten und bey jeder Art der Witterung auf das genaueste betrachtet. Hernach wird er auch wol thun, wenn er auf die Würkung des wiederscheinenden Lichts Acht hat. Vielleicht könnten folgende Versuche hiezu etwas beytragen.

Man hänge ein gut, aber etwas hartgemahltes Gemählde in einem Zimmer an eine Wand etwas in Schatten. Gegen ihr über, an einer Stelle, worauf eine helle Sonne scheinet, seze man eine mit rothen, oder blauem, oder gelben, oder weißen Taffet überzogene Tafel, auf welche man das Sonnenlicht ganz auffallen, und durch eine gehörige Wendung von da auf das Gemählde abprellen läßt, und bemerke jedesmal die Würkung dieses Lichts auf das Gemählde. Auf diese Art könnte man vielleicht auf eine gute Kenntnis der Tone kommen, und daher auch Anleitung nehmen, dieselbe zu erreichen.

Das Leichteste in dieser Sache ist die Bemerkung der Regel, daß es zur Vollkommenheit eines Gemähldes nothwendig ist, ihm den Ton zu geben, den der Charakter des Gemähldes fodert. Eine traurige Vorstellung erfodert einen Ton, der den Eindruk des Inhalts unterstüzt, und eine reizende Vorstellung macht auch die Lieblichkeit in dem Ton nothwendig.

Tonart.

(Musik.)

Wir nehmen dieses Wort hier in der genau bestimmten Bedeutung, nach welcher es das ausdrükt, was die ältern Tonlehrer durch das lateinische Wort Modus auszudrüken pflegten; nämlich die Beschaffenheit der Tonleiter, nach welcher sie entweder durch die kleine oder große Terz, aufsteiget. Jene wird die kleine, oder weiche, diese die große, oder harte Tonart genennt, welches man auch durch die Worte Moll und Dur ausdrükt. Diese beyden Ausdrüke haben aber einige Zweydeutigkeit. Denn bey ältern Schriftstellern bedeuten sie nicht wie

wie izt, die beyden Modos, sondern wurden blos gebraucht, um anzuzeigen, ob in einem Gesange von der Doppelsayte B, die Höhere, die wir izt mit H bezeichnen, oder die tiefere, die wir durch B andeuten, zu nehmen sey. Im ersten Falle hieß der Gesang Cantus durus, im andern Cantus mollis.

Es giebt also nur zwey Tonarten, die harte und die weiche, die man auch die große und die kleine nennt; und nach der gegenwärtigen Einrichtung hat jeder der zwölf in dem System einer Octave befindlichen Töne seine harte und seine weiche Tonleiter. Aber sowol die Harten, als die Weichen sind nicht für alle Töne gleich, weil weder die Terzen noch die Sexten in jedem Tone gleiche Verhältnisse haben. (*) Was für ein Unterschied aber auch sich zwischen den verschiedenen harten, oder weichen Tonleitern der verschiedenen Töne findet, so ist dieses eine allgemeine Erfahrung, daß alle harten Tonleitern sich zu fröhlichen, und überhaupt zu lebhaften, die weichen aber zu zärtlichen Melodien vorzüglich schiken. Deswegen bey jedem zu verfertigenden Stük die Wahl der Tonart zuerst in Ueberlegung kommt, die nach Beschaffenheit des Ausdruks, der in dem Stük herrschen soll, zu wählen ist.

(*) Man sehe den Artikel Tonleiter.

Tonarten der Alten; Kirchentöne.

(Musik.)

Die Alten hatten bey wenigern Tönen mehrere Tonarten, deren Tonleiter in den Tönen der diatonischen Octave von C bis c enthalten waren. Nachdem sie die Tetrachorde von vier Tönen abgeschaft (*), und dagegen die Tonleitern von acht diatonischen Tönen eingeführt hatten, erhielten sie, indem sie den Grundton derselben einen oder mehrere Töne höher oder tiefer als C nahmen, durch die veränderte Lage der beyden halben Töne E-F und H-c sieben verschiedene Tonleitern und Tonarten, nämlich so viel als sie Töne in einer Octave hatten. Sie erhielten aber dadurch, daß sie jeder Tonart durch die harmonische Theilung der Octave des Grundtones, und durch die arithmetische Theilung der Octave der Quinte des Grundtones, einen zweyfachen Wiederschlag (*) zu geben suchten, noch mehrere Tonarten, obgleich nicht mehrere Tonleitern. Vermittelst dieser Theilung konnte jede Tonart auf zweyerley Weise angesehen werden, 1) indem die Tonleiter desselben von dem Grundton zur Quinte und Octave, und 2) indem sie von der Quinte des Grundtones zur Octave und Duodecime desselben aufstieg. Jene wurde die authentische, diese die plagalische Tonart genennet. Hätte jeder Ton seine reine Quinte und Quarte in dem System gehabt, so würden in allem vierzehn Tonarten gewesen seyn, nämlich sieben authentische und sieben plagalische. Da dem H aber die Quinte, und dem F die Quarte fehlte, so konnte jener nur plagalisch, und dieser nur authentisch seyn: daher waren nur zwölf Tonarten möglich, deren Tonleiter, und Benennung, nach der Ordnung, wie sie bey den Alten auf einander folgten, in folgender Vorstellung zu sehen ist:

(*) S. Tetrachord.

(*) S. Wiederschlag.

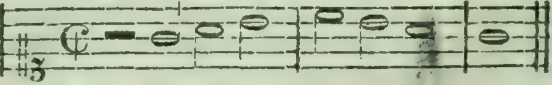
Auth.	d e f g (5) a h $\bar{c}$ (4) $\bar{d}$.	Die dorische Tonart.
Plag.	A H c d (4) e f g (5) a.	Die hypodorische —
Auth.	e f g a h $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$.	Die phrygische —
Plag.	H c d e f g a h.	Die hypophrygische —
Auth.	f g a h $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$.	Die lydische —
Plag.	c d e f g a h $\bar{c}$.	Die hypolydische —
Auth.	g a h $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$ $\bar{g}$.	Die myxolydische —
Plag.	d e f g a h $\bar{c}$ $\bar{d}$.	Die hypomyxolydische —
Auth.	a h $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$ $\bar{g}$ $\bar{a}$.	Die aeolische —
Plag.	e f g a h $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$.	Die hypoaeolische —
Auth.	c d e f g a h $\bar{c}$.	Die jonische —
Plag.	G A H c d e f g.	Die hypojonische —

Man findet hin und wieder bey den alten Schriftstellern einige veränderte Benennungen, doch sind die hier angegebenen die gewöhnlichsten.

Man sieht, daß jede authentische oder Haupttonart ihre plagalische oder Nebentonart habe, die von der ersten blos durch den Umfang der Tonleiter unterschieden, und wie ihre Dominante anzusehen ist. Diese Eintheilung war nöthig, sowol jede Tonart an sich, als auch ihre melodische Fortschreitungen und Schlüsse, und vornemlich in Fugen die Antwort des Thema, oder den Gefährten des Führers (*) genau zu bestimmen.

(*) S. Fuge.
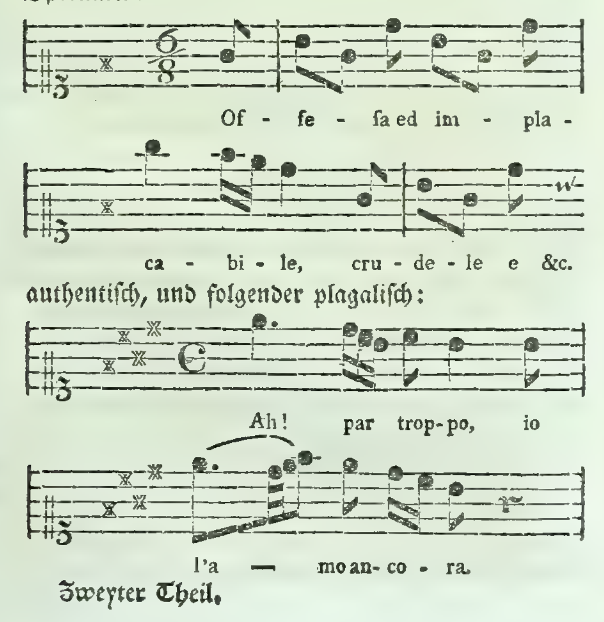
Ohnedem würde mancher Choralgesang ein zweydeutiges Fugenthema abgeben. Z. B.



Dieser Saz kann sowol in G als C, nämlich in der myxolydischen oder hypojonischen Tonart geschrieben seyn. Im ersten Fall ist die Tonart authentisch, und

und die Antwort muß in D nämlich in der plagalischen hypomyxolydischen Tonart geschehen; im zweyten Fall ist sie plagalisch, und der Gefährte muß in C nämlich in der authentischen jonischen Tonart antworten. Hierauf haben die Organisten hauptsächlich in ihren Vorspiehlen Acht zu geben, auch wenn sie den Choral blos harmonisch begleiten. Es giebt Kirchengesänge, die durchgängig authentisch sind; es giebt aber auch andere, die durchgängig plagalisch sind, wie z. B. über das Lied: Ach Gott vom Himmel sieh darein ꝛc. Die Melodie dieses Liedes ist in der hypophrygischen Tonart, und nicht aus unserm G dur, wie einige Organisten glauben, die durch ihre abgeschmakte harmonische Begleitung dieser vortreflichen und den Worten so vollkommen angemessenen Choralmelodie allen Ausdruk benehmen.

Man kann in den Choralgesängen die authentische oder plagalische Tonart nicht verkennen, wenn man nur auf den Umfang der ganzen Melodie Acht giebt. Die authentische Tonart beobachtet in der Melodie den Umfang von dem Grundton bis zu seiner Octave die plagalische hingegen die Octave von der Quinte des Grundtones, wie die oben angezeigten Tonleitern darthun. Ein oder etliche Töne über oder unter dem Umfang der Octave hebt diesen Unterschied nicht auf. Aber nicht allein in den Choralgesängen, sondern auch in vielen unserer heutigen Singstüke, kann dieser Unterschied beobachtet werden. So ist folgender Anfang einer Graunischen Opernarie:



authentisch, und folgender plagalisch:

Manche Arie ist durchgehends authentisch, und andere sind durchgehends plagalisch. Da bey den leztern die harmonische Begleitung nothwendiger ist, als bey den erstern, so könnte hieraus die Regel gezogen werden, daß man in Liedern zum Singen, die oft ohne alle Begleitung gesungen werden, das Plagalische vermeiden, und durchgängig authentisch verfahren müsse.

Man hat vieles für und wieder die alten Tonarten geschrieben, und dem Anschein nach sind sie blos aus Mangel der nachher eingeführten Töne Cis, Dis ꝛc. (*) entstanden. Wenn man aber die verschiedenen Würkungen erwägt, die jede Tonart auf die Gemüther und selbst auf die Sitten der Alten gehabt, und die große Kraft, die sie noch heute in den Kirchengesängen haben, so kann man sie wol nicht blos zufällig und mangelhaft nennen. Es ist unstreitig, daß die verschiedene Lage der halben Töne E-F und H-c jeder Tonart einen unterscheidenden Ausdruk giebt. Die Fortschreitung von c d e f in der jonischen Tonart hat ohngeachtet des halben Tones eher etwas fröhliches als trauriges; hingegen macht dieser nämliche halbe Ton die Quartenfortschreitung der phrygischen Tonart e f g a ungemein traurig. Hierüber verdienet Prinz in seiner musikalischen Kunstübung von der Quarte (*) und Quinte (*) nachgelesen zu werden, der den verschiedenen Ausdruk der stufenweisen Quarten und Quintenfortschreitung jeder Tonart nach der Lage des darinn vorkommenden halben Tones mit vieler Scharfsinnigkeit bestimmt, und daraus den besondern Ausdruk jeder Tonart im Ganzen herleitet. Nach ihm ist die Jonische Tonart lustig und muthig; die Dorische ernsthaft und andächtig; die Phrygische sehr traurig; die Lydische hart und unfreundlich, die Myxolydische mäßig lustig, und die Aeolische zärtlich und etwas traurig. Wir finden in der That, daß die Kirchengesänge, die uns in diesen Tonarten übrig geblieben sind, völlig diesen Ausdruk haben, der durch eine der Tonart angemessene harmonische Begleitung noch verstärkt, durch eine fremde neumodische Begleitung aber ganz ausgelöscht wird. Ueberhaupt herrscht in den alten Tonarten ein innerer der Kirche gemäßer Anstand und Würde, der in den beyden neuern Dur- und Molltonarten allein nicht zu erreichen ist, ob sie gleich Abkömmlinge der Jonischen und Aeolischen, und die vollkommensten Tonarten sind. (*)

(*) S. System.

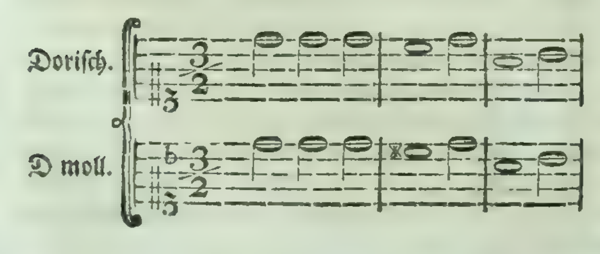
(*) S. 15.
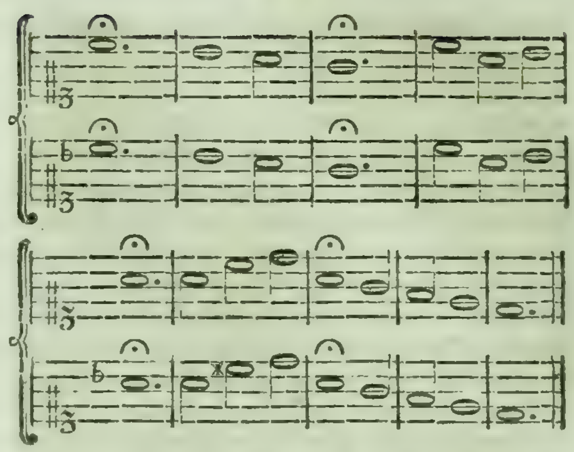
(*) S. 18.

(*) S. Tonleiter.

Daher sollten die übrigen alten Tonarten, in Kirchenmusiken nicht so gar aus der Acht gelassen, sondern wenigstens mit den unsrigen verbunden werden. Da wir durch unser erweitertes System, und durch die den Alten unbekannten Semitonien im Stande sind, jede Tonart in zwölf Töne zu versezen, und dem Gesange eine der Tonart gemäße volle harmonische Begleitung zu geben, so würden die Kirchentöne dadurch noch eine vollkommnere Gestalt gewinnen, und von der größten Kraft seyn. Die vortreflichen Präludien vor den Catechismusgesängen des alten Bachs, und viele Kirchenstüke dieses großen Tonkünstlers zeugen, welcher mannigfaltigen Behandlung und großen Ausdruks die alten Tonarten fähig seyn.

Viele Neuere, die keine andere als unsere Dur- oder Molltonart kennen, oder doch nicht für gültig erkennen wollen, mögen versuchen, ob sie im Stande seyn, eine einzige so vollkommene, ausdruksvolle und herzangreifende Choralmelodie in unseren Tonarten zu sezen, als es deren eine Menge in den alten giebt. Unmöglich können die melodischen Fortschreitungen, Modulationen und Cadenzen, die man in Opernarien und Tanzstüken zu hören gewohnt ist, in der Kirche von Kraft und Anstand, und zu jedem Ausdruk der Kirche schiklich seyn. Hingegen gewinnt der Choralgesang in den alten Tonarten durch die Mannigfaltigkeit der Modulationen, die in unseren Tonarten fremd und fehlerhaft sind, ein ganz anderes Ansehen, und die Aufmerksamkeit, die bey so einförmigen Melodien sowol in Ansehung der Fortschreitung der Töne, als der Bewegung und der rhythmischen Schritte leicht unterbrochen werden könnte, wird beständig durch das Unerwartete und Fremde des Gesanges und der Modulation unterhalten. Man halte folgenden Choral in der dorischen Tonart gegen den unter ihm stehenden nämlichen Choral aus dem D moll:





Statt daß in der untersten Melodie keine andere Modulation als in dem Hauptton, seiner Mediante, und bey dem zweyten Saz ein halber Schluß in deren Dominante, der doch viel zu unkräftig in der Kirche ist, vernommen wird, wodurch die Melodie bey der ersten Wiederholung schleppend und langweilig wird, reizt der obere Gesang die Aufmerksamkeit bey jeder Wiederholung durch die reiche Modulation, indem der erste Saz desselben gleich von dem Hauptton nach C dur ausweicht, der zweyte nach G dur, der dritte nach A moll, der vierte nach F dur, und der lezte wieder in den Hauptton zurükkehrt.

Dieses kann hinlänglich seyn, den Werth und die Nothwendigkeit der alten Tonarten vornehmlich in dem Choralgesang zu erweisen. Wer übrigens von der Beschaffenheit und Behandlung dieser Tonarten näher unterrichtet seyn will, kann darüber die Werke des P. Mersenne, Kircher, Murschhauser, Prinz, Fux &c. und die Sing- Spiel- und Dichtkunst des Salomon von Tyl nachschlagen.

Tonica.

(Musik.)

Mit diesem Wort wird der Grundton der diatonischen Tonleiter angedeutet, der in jedem Saz eines Stüks der Hauptton ist, in welchem der Gesang und die Harmonie fortgehen, und den Saz schließen. Die Tonica ist daher von dem eigentlichen Hauptton darinn unterschieden, daß sie mit jeder Ausweichung ihren Plaz verändert, da dieser hingegen durchs ganze Stük derselbe bleibt. (*) Doch wird sie auch in der Bedeutung des Haupttones genommen, wenn man sagt, der erste Theil eines Stüks habe in der Dominante geschlossen.

(*) S. Hauptton.

Der

Der fünfte Ton der Tonica ist die Dominante. Beyde Töne haben ihre eigene Accorde, die in der Harmonie Hauptaccorde und von dem größten Gebrauch sind. Der Accord der Tonica ist allezeit der vollkommene Dreyklang, und unter den Dominantenaccord verstehet man den wesentlichen Septimenaccord. Keine Ausweichung, und kein vollkommener Schluß kann ohne diese beyden Accorde bewerkstelliget werden (*). Weil der Accord der Tonica aber, wenn der Fundamentalton im Baß angegeben wird, von beruhigender Würkung ist, so muß man ihn in der Mitte eines Sazes nur in seinen Verwechslungen hören lassen, oder wenigstens vermeiden, daß die Tonica nicht auch zugleich in der Oberstimme angegeben werde, damit die Ruhe nicht vor der Zeit gefühlt, und die Aufmerksamkeit unterbrochen werde.

(*) S. Ausweichung, Cadenz, Fortschreitung, Septimenaccord.

Tonleiter.

(Musik.)

Eine Folge von acht stufenweise auf- oder absteigenden diatonischen Tönen von der Tonica bis zu ihrer Octave. Sie ist nach Beschaffenheit der Dur- oder Molltonart von zweyerley Art. In der Durtonart folgen die Töne sowol auf- als absteigend wie in der diatonischen Octave von C bis c: und in der Molltonart absteigend, wie von a bis A; aufsteigend aber werden die kleine Sexte und Septime des Grundtones durch ein Erhöhungszeichen in die große verwandelt, die Septime, der Nothwendigkeit des Subsemitoniums wegen (*), und die Sexte, um die unharmonische Fortschreitung der übermäßigen Secunde von f in gis zu vermeiden. Beyde Arten der Tonleiter bestehen aus einer diatonischen Octave von fünf ganzen und zwey halben Tönen (*), und sind durch die verschiedene Lage der beyden halben Töne sowol an Gesang als an Ausdruk sehr von einander unterschieden. Da sie in unserm System in alle Töne versezt werden können, so sind so viele Tonleitern, als es versezte Tonarten giebt, nämlich zwölf Dur- und zwölf Molltonleitern, wovon jede Gattung zwar ihre bestimmten Intervalle vom Grundton hat, die aber in jeder versezten Tonart, den Verhältnissen nach, mehr oder weniger an Reinigkeit von einander unterschieden, und daher dem Ausdruk der Tonart selbst, in jedem versezten Ton eine veränderte Schattirung geben (*). In der untenstehenden Tabelle werden die Verhältnisse jeder Tonleiter angezeiget werden.

(*) S. Subsemitonium.

(*) S. Diatonisch.

(*) S. Ton.

Bey Verfertigung eines Stüks ist die Tonleiter des Haupttones und der Tonart, worin es gesezt werden soll, das Hauptaugenmerk des Tonsezers, weil er, wenn das Gehör von dem Hauptton eingenommen werden soll (*), keine andere Töne hören lassen kann, als die in der Tonleiter desselben vorkommen. Die Töne dieser Tonleiter müssen daher in dem ganzen Stük herrschend seyn, fürnemlich bey dem Anfang und gegen das Ende desselben. In der Mitte ist ihm vergönnt, der Mannigfaltigkeit wegen hin und wieder einen Ton der Tonleiter zu verlezen, und dadurch in Nebentöne auszuweichen, deren Tonleiter aber von der Tonleiter des Haupttones nur um einen Ton verschieden seyn darf (*), damit er leicht von ihnen zu der Haupttonleiter wieder zurükkehren kann, und diese nicht aus dem Gefühl gebracht werde. Dadurch wird Einheit und Mannigfaltigkeit in den Tönen des Stüks gebracht.

(*) S. Hauptton.

(*) S. Ausweichung.

Ehedem hatte jeder Ton in der diatonischen Octave von C bis c seine besondere Tonleiter, die, weil die sogenannten Semitonien Cis, Dis, Fis, Gis in dem damaligen System fehlten, nicht in andere Töne versezt werden konnten. Daraus entstanden sechs bis sieben durch ihre Tonleitern verschiedene Tonarten, die insgemein Kirchentöne genennet werden (*), und die durch die in jeder Tonleiter verschiedene Lage der beyden halben Töne E-F und H-c von verschiedenem und lebhaften Ausdruk waren, wie die in diesen Tonarten uns übrig gebliebenen Kirchengesänge zeugen. Die Einführung der erwähnten Semitonien in unserm System hat den Vortheil zuwege gebracht, daß die Tonleitern in alle Töne versezt, und jeder Ton zur Tonica von sechs Tonleitern, und wenigstens eben so vielen Tonarten gemacht werden kann; man hat sich aber dieses Vortheils begeben, und außer den alten Choralgesängen keine andere als die jonische und aeolische Tonart beybehalten, und dadurch die heutige Musik auf die C dur und A moll Tonart eingeschränkt, die unstreitig die vollkommensten, aber zu allen und jeden Ausdruk fürnämlich in der Kirche nicht hinlänglich oder schiklich sind.

(*) S. Tonart der Alten.

Die Vollkommenheit dieser zwey Tonarten liegt in der faßlichen und leicht zu singenden Fortschreitung ihrer Tonleitern. Die Töne derselben folgen so natürlich auf einander, und haben so viel Beziehung auf den Grundton, daß die übrigen alten Tonarten, denen diese Vollkommenheit ihrer Ton-

leitern fehlet, dagegen nicht in Vergleichung zu ziehen sind. Die Molltonleiter hat zwar im Aufsteigen durch die große Sexte und Septime des Grundtones abgeändert werden müssen; aber auch dieses ist zur Vollkommenheit der weichen Tonart gediehen. Ueberdies sind die Töne beyder Tonleitern von der Beschaffenheit, daß aus ihnen zu jedem Gesange der harten oder der weichen Tonart die vollkommenste harmonische Begleitung zusammengesezt werden kann, welches in den übrigen alten Tonarten wegen der Unvollkommenheit ihrer Tonleitern auch nicht angeht.

Wäre das chromatische und enharmonische Geschlecht in unser System eingeführet oder einzuführen möglich, so würden wir auch chromatische und enharmonische Tonleitern haben. So lange aber alle Töne unseres Systems blos zur Vollkommenheit des diatonischen Geschlechts da sind, und alles was würklich chromatisch und enharmonisch in unserer Musik vorkommen kann, blos aus einzelnen Fortschreitungen der Melodie oder Rükungen der Harmonie besteht, wodurch noch lange kein eigenes Klanggeschlecht hervorgebracht wird, sind alle die verschiedenen Tonleitern von 17 bis 29 und mehreren Tönen, die so unrichtig mit diesen Namen belegt, und oft so weitläuftig zergliedert und unterabgetheilt werden, blos chromatisch und enharmonisch in der Einbildung, weil sie im Grunde aus mehreren diatonischen Tonleitern zusammengeschoben, und übrigens an und für sich von gar keinem Nuzen und Gebrauch in unserer Musik sind. (*)

(*) S. Chromatisch, Enharmonisch, Diatonisch, System.

Wir zeigen demnach nur die vier und zwanzig diatonische Tonleitern nach den zwölf harten und den zwölf weichen Tonarten, mit den Verhältnissen ihrer Intervallen von dem Grundton, an, da es unstreitig ist, daß die Verschiedenheit der Reinigkeit der Intervallen in jeder Tonleiter auch eine Verschiedenheit in dem Ausdruk bewürken müsse, daß folglich ein Ton vor dem andern, der zur Tonica eines Stüks gemacht wird, mit Rüksicht auf den besondern Ausdruk der Moll- oder Durtonart, zu diesem oder jenem Ausdruk am schiklichsten seyn müsse. Wir beziehen uns auf das, was hierüber im Artikel Ton gesagt worden.

Tonleitern der zwölf Töne nach der harten Tonart.

C.	D.	E.	F.	G.	A (†).	H.	c.
1	8/9	4/5	3/4	2/3	3/5	8/15	1/2
♭D.	♭E.	F.	♭G.	♭A.	B.	c.	♭d.
1	8/9	64/81	8192/10935	2/3	16/27	128/243	1/2
D.	E.	♯F.	G.	A.	H.	♯c.	d.
1	9/10	4/5	3/4	27/40	3/5	2187/4096	1/2
♭E.	F.	G.	♭A.	B.	c.	d.	♭e.
1	8/9	64/81	3/4	2/3	16/27	128/243	1/2
E.	♯F.	♯G.	A.	H.	♯c.	♯d.	e.
1	8/9	405/512	3/4	2/3	1215/2048	135/256	1/2
F.	G.	A.	B.	c.	d.	e.	f.
1	8/9	4/5	3/4	2/3	16/27	8/15	1/2
F.	♯G.	♯A.	H.	♯c.	♯d.	♯e.	♯f.
1	3645/4096	405/512	3/4	10935/16384	1215/2048	135/256	1/2
G.	A.	H.	c.	d.	e.	♯f.	♯g.
1	9/10	4/5	3/4	2/3	3/5	8/15	1/2
♭A.	B.	c.	♭d.	♭e.	f.	g.	♭a.
1	8/9	64/81	3/4	2/3	16/27	128/243	1/2
A.	H.	♯c.	d.	e.	♯f.	♯g.	a.
1	8/9	405/512	20/27.	2/3	16/27	135/256	1/2
B.	c.	d.	♭e.	f.	g.	a.	b.
1	8/9	64/81	3/4	2/3	16/27	8/15	1/2
H.	♯c.	♯d.	e.	♯f.	♯g.	♯a.	h.
1	3645/4096	405/512	3/4	2/3	1215/2048	135/256	1/2

Tonleitern der zwölf Töne nach der weichen Tonart. (††)

Aufsteigend	C	D	♭E	F	G	A	H	c
Absteigend			27/32			♭A	B	
						81/128	9/16	
	♯C	♯D	E	♯F	♯G	♯A	♯H	♯c
			1024/1215			A	H	
						256/405	2048/3645	

(†) Man hat in dieser Tabelle, um das Verhältniß des A von C desto leichter zu übersehen, weder $\frac{96}{161}$ noch $\frac{151}{270}$ sondern an deren statt $\frac{3}{5}$ gesezt, da der Unterschied derselben nur ein halbes Comma beyträgt.

(††) Da die Molltonleiter im Aufsteigen außer der Terz, und der Sexte und Septime im Absteigen die nämlichen Töne und Intervallen der Durtonleiter hat, so hat man der Kürze und Deutlichkeit wegen, nur die Verhältnisse der kleinen Terz, Sexte und Septime angezeiget.

Aufsteigend	D	E	F	G	A	H	♯c	d
Absteigend			27/32			B	c	
						81/128	9/16	
	♭E	F	♭G	♭A	B	c	d	♭e
			1024/1215			♭c	♭d	
						256/405	9/16	
	E	♯F	G	A	H	♯c	♯d	e
			5/6			c	d	
						5/8	5/9	
	F	G	♭A	B	c	d	e	f
			27/32			♭d	♭e	
						81/128	9/16	
	♯F	♯G	A	H	♯c	♯d	♯e	♯f
			27/32			d	e	
						5/8	9/16	
	G	A	B	c	d	e	♯f	g
			27/32			♭e	f	
						81/128	9/16	
	♯G	♯A	H	♯c	♯d	♯e	+f	♯g
			1024/1215			e	♯f	
						256/405	2048/3645	
	A	H	c	d	e	♯f	♯g	a
			5/6			f	g	
						5/8	5/9	
	B	c	♭d	♭e	f	g	a	b
			27/32			♭g	♭a	
						256/405	9/16	
	H	♯c	d	e	♯f	♯g	♯a	h
			5/6			g	a	
						5/8	9/16	

Toscanisch.
(Baukunst.)

Die Bauart, welche in den alten Zeiten, bey den Hetruskern im Gebrauch gewesen ist. Man hat kein altes Gebäude, an welchem sie vollkommen beobachtet worden. Die Säule des Kaysers Trajans, welche ohne Gebälke acht Säulendike hoch ist, und einen corinthischen Säulenstuhl hat, kann für kein Muster der toscanischen Säule gehalten werden. Die Amphitheater zu Verona, Pola und zu Nimes sind zu bäurisch, um zu Mustern zu dienen. Da nun auch Vitruvius sie nicht deutlich genug beschreibet, so ist das, was die Neuern für die toscanische Bauart ausgeben, eine von ihnen erdachte Sache. Von den Neuern haben sie in Frankreich la Brosse und Le Mercier, der erstere am Pallast Luxemburg, der andere im Palais royal angebracht; Mansard an der Grotte zu Versailles.

Darin kommen alle Baumeister überein, daß sie von allen Arten die einfacheste sey, und die wenigsten und einfachesten Glieder habe. Goldmann macht die toscanische Säule 16 Model hoch, dem Fuß giebt er eine runde Plinthe und einen Pfühl jedes von ½ Model hoch. Dem Knauff giebt er ausser dem Hals 3 Riemlein, einen Wulst und die Platte, und an dem Fries macht er hervorstehende Balkenköpfe, doch ohne Dreyschlize. (*) (*) S. Abschnit. S. 7.

Was sonst noch über die toscanische Ordnung zu erinnern wäre, ist bereits anderswo angezeiget worden. (*) (*) S. Ordnung S. 858.

Tragisch.
(Schauspiehl.)

Das Wort bedeutet etwas, daß der Tragödie eigen ist, oder sich für dieselbe gut schiket. In diesem Sinne sagt man, eine Handlung, eine Begebenheit, eine Leidenschaft sey tragisch. In etwas eingeschränkterm Sinne werden Zufälle, Begebenheiten oder Handlungen, wodurch beträchtliche Unglüksfälle veranlasset, oder hervorgebracht werden, tragisch genennt; weil man gewohnt ist, dergleichen in dem Trauerspiehl zu sehen. Wir nehmen hier das Wort in dem erstern, allgemeinen Sinne, von dem was sich zur Tragödie schiket, oder ihr eigen ist.

Der Hauptcharakter des Tragischen besteht in der innern Größe, oder Wichtigkeit der vorgestellten Gegenstände. Die Personen müssen entweder durch ihren innern Charakter, oder durch ihren Rang, ihre Würde und ihren Einflus auf die Gesellschaft darin sie leben, wichtig seyn: die Handlung muß nicht auf ein geringes, oder vorübergehendes Interesse gegründet seyn, sondern die Wolfarth, oder den gänzlichen Untergang großer Personen, oder gar ganzer Familien, oder Gesellschaften, entscheiden. Die Alten haben, wie bekannt ist, die Hauptpersonen niemals aus dem Privatstand genommen; und noch gegenwärtig kommt man durchgehends darin überein, daß die tragische Bühne Personen von hohem, öffentlichem Charakter erfodere. Man hat deswegen dem pathetischen Drama, dessen Hauptpersonen aus dem Privatstand genommen sind, den besondern Namen des bürgerlichen Trauerspiehls

gegeben, dem noch verschiedene Kunstrichter, wir können nicht entscheiden, ob mit Recht oder Unrecht, den Rang der Tragödie streitig machen. Daß auch Privatpersonen durch die Größe des Gemüthscharakters in bloßen Privatangelegenheiten, in einem ganz merkwürdigen Licht erscheinen, oder von ausserordentlichen Unglüksfällen betroffen werden können, wird Niemand läugnen. Aber wenn ein großer Charakter sich gehörig entwikeln soll, so muß doch das Interesse, wodurch er in Würksamkeit gesezt wird, von Wichtigkeit seyn; und Begebenheiten die recht tragisch seyn sollen, müssen entweder viel Menschen zugleich, oder Personen von hohem Range betreffen.

Soll die tragische Bühne zu etwas wichtigerm, als zum bloßen Zeitvertreib dienen, so scheinet wenigstens so viel gewiß zu seyn, daß der Stoff dazu vorzüglich von öffentlichen und Nationalangelegenheiten zu nehmen sey. Es ist ohne Zweifel eine für jeden Staat wichtige Sache, daß der Bürger desselben jede Privatangelegenheit in Vergleichung des allgemeinen Interesse für etwas geringes halte: ohne diesen Geist kann keine Nation groß, vielleicht nicht einmal stark, und in ihrer Verfassung fest seyn. Durch öftere Vorstellung sogenannter bürgerlicher Trauerspiehle aber, würden die Zuschauer sich gewöhnen, an Privatangelegenheiten eben so starken und warmen Antheil zu nehmen, als an öffentlichen.

Wenn wir dem tragischen Schauspiehl sein eigenes Ziehl zu sezen hätten, so würden wir es so sezen, daß die Gemüther der Zuschauer dadurch gestärkt, zu großen und männlichen Gesinnungen geführet, und für die wichtigsten öffentlichen Angelegenheiten zu außerordentlicher Anstrengung der Kräfte gereizt würden. Wir würden vorschlagen die Tragödie zu einem völlig männlichen großen Schauspiehl zu machen, und die Leidenschaften der zärtlichern Art auf die comische Bühne einschränken. Wir würden die Liebe zur Freyheit, die Begierde nach edlem Ruhme, den Eyfer für das allgemeine Beste, Abscheu und Wiedersezung gegen Gewaltthätigkeit; Verachtung des Privatinteresse, selbst des Lebens, wenn es auf den Dienst des Staates ankommt, und andre große heroische Gesinnungen zur Grundlage der tragischen Schaubühne vorschlagen. Freylich gewinnen die Trauerspiehle von zärtlicherm Inhalt fast durchgehends, besonders in Deutschland, den allgemeinesten Beyfall. Denn jeder Mensch ist zärtlich trauriger Empfindungen fähig, und geneigt, die Wollust eines unthätigen Mitleidens zu genießen. Vielleicht kommt es eben daher, daß fast durchgehends im Trauerspiehl die Tugend leidend und durch eine traurige Catastrophe besiegt vorgestellt wird. Sollte man es aber für die tragische Bühne weniger schiklich halten, daß die Tugend nach einem schweeren und wichtigen Kampf den Sieg davon trüge, und die ganze Handlung einen glüklichen, aber doch großen und bewundrungswürdigen Ausgang bekäme?

Es giebt Charaktere, Leidenschaften, Begebenheiten, Lagen, und Unternehmungen, die man vorzüglich tragisch nennen kann; weil sie sich sehr gut zur Tragödie schiken. Die finstere Grausamkeit eines Tyrannen; die Standhaftigkeit in höchsten Unglüksfällen, und überhaupt jede vorzügliche Größe der Seele, die sich bey wichtigen Gelegenheiten zeiget, sind tragische Charaktere. Zu tragischen Leidenschaften rechnen wir Haß, Zorn, Rachgierde, Eyfersucht, an Personen von großer Macht, oder wenn sie überhaupt sich unter großen und merkwürdigen Umständen zeigen. Die heftigste Liebe kann nur unter seltenen Umständen wahrhaftig tragisch seyn. (*) Aber väterliche, oder eheliche Zärtlichkeit kann große tragische Situationen hervorbringen. Tragisch sind die Begebenheiten und Unternehmungen vorzüglich zu nennen, wobey es auf die Rettung oder den Untergang ganzer Gesellschaften, ganzer Staaten ankommt. Dergleichen Gegenstände haben die wahre tragische Größe, wodurch die Zuschauer unwiederstehlich hingerissen oder erschüttert werden.

(*) S. Liebe.

Tragödie; Trauerspiehl.

Um den Begriff des Trauerspiehls nicht allzusehr einzuschränken, wollen wir jede theatralische Vorstellung einer wichtigen und pathetischen Handlung hieher rechnen. Nach diesem Begriff wäre die Tragödie von der Comödie blos durch die größere Wichtigkeit und den hohen Ernst ihres Inhalts ausgezeichnet. Wir halten es wenigstens nicht für gut, daß man ihren Charakter blos auf die Erwekung des Mitleidens und Schrekens einschränke. Aber bey dem allgemeinen Charakter einer ganz ernsthaften und pathetischen Handlung, kann das Trauerspiehl noch von verschiedener Art seyn. Wir glauben wenigstens, daß es nicht ganz ohne Nuzen seyn werde, wenn wir folgende vier Arten von einander unterscheiden. Zu der ersten Art rechnen wir solche, darin

rin ein tragischer Charakter den Hauptstoff ausmacht; die zweyte Art würde eine tragische Leidenschaft; die dritte eine tragische Unternehmung, und die vierte eine solche Begebenheit behandeln. Zwar kommen Charaktere, Leidenschaften, Begebenheiten und Unternehmungen in jedem Trauerspiehl vor; dennoch aber unterscheidet sich eine Art von der andern dadurch, daß eines, oder das andere dieser vier Dinge, das Fundament der ganzen Handlung ist, wie aus dem folgenden erhellen wird.

Es giebt Charaktere die verdienen vor einem ganzen Volk entweder zur Bewundrung und Verehrung, oder zum Schreken, Abscheu, oder Haß entwikelt zu werden. Dies ist so offenbar, daß es keiner Ausführung bedärf. Hat sich ein Dichter vorgesezt einen solchen Charakter im Trauerspiehl zu behandeln, so kommt es auf eine kluge Wahl der Handlung an. Diese muß nicht nothwendig groß seyn; denn auch in geringern Handlungen kann sich ein sehr wichtiger Charakter entwikeln. So hat Sophokles den Charakter des Tyrannen Kreon in seiner Antigone in einem wahrhaftig tragischen Licht gezeiget, obgleich die Handlung des Stüks an sich keine vorzügliche Größe hat. Eine geringscheinende Sache kann von wichtigen Folgen seyn; also könnte der Minister eines eigensinnigen Monarchen das Aeußerste versuchen, seinen Herren von einer an sich wenig scheinbaren Sache, wegen der schlimmen Folgen, die er davon voraussieht, abzuhalten, und dadurch könnte der Dichter sich die Gelegenheit machen, einen sehr großen Charakter in ein helles Licht zu sezen.

In dieser Art des Trauerspiehls würde die Handlung durch die Größe der Charaktere wichtig; und sie ist deswegen schäzbar, weil sie dem Dichter die Wahl der Handlung sehr erleichtert. Man findet überall in der Geschichte der Völker große Charaktere; aber selten sind große Handlungen oder Begebenheiten, die zur Vorstellung auf der Schaubühne schiklich wären. So sind z. B. der Tod des Cato, oder die Entlassung der Berenice von dem Hofe des Titus keine Begebenheiten, die, als solche, sich zur Tragödie schiken, wenn sie nicht durch die Größe der Charaktere des Cato und Titus, dazu erhoben würden. Darin besteht also das Wesen dieser Art, daß sie ihre Größe, oder Würde durch den Charakter der Personen, der sich dabey in vollem Lichte zeiget, erhalten. So ist der Prometheus des Aeschylus; ein sonderbares Trauerspiehl, das blos durch den erstaunlichen Charakter des Prometheus merkwürdig wird. So könnten der Tod des Sokrates, des Cicero, des Seneka, Stoff zu Tragödien dieser Art geben. Die Handlung, oder Begebenheit würde in keinem dieser drey Fällen für die tragische Bühne groß genug seyn; aber der Charakter des Helden könnte so behandelt werden, daß das Stük die Größe und das Pathos, die zum Trauerspiehl erfodert werden, dadurch erhielten.

Trauerspiehle von Leidenschaften, wären solche, an denen man die fatale Würkung großer aber vorübergehender Leidenschaften vor Augen legte, des Zorns, der Eyfersucht, der Rache, des Neides und dergleichen. Auch hier ist die Begebenheit selbst das wenigste, nur muß freylich bey schädlichen oder gefährlichen Leidenschaften, die Fabel so eingerichtet seyn, daß dieselben unglükliche Würkungen haben. In dem Leben des Alexanders kommen verschiedene tragische Ausbrüche vorübergehender Leidenschaften vor, die für das Trauerspiehl sehr bequäm wären. Der Zorn, der den Tod des Klitus verursachte; die Reue, die darauf folgte; die Raserey, während welcher er Persepolis in Brand stekte, und noch mehr dergleichen vorübergehende Ausbrüche heftiger Leidenschaften, könnten auf eine wahrhaftig tragische Art behandelt werden.

Zu Trauerspiehlen von Begebenheiten, müssen wichtige Unglüksfälle zum Grund der Handlung gelegt werden, die schon an sich interessant genug sind, und die der Dichter noch dadurch merkwürdiger macht, daß er die verschiedene Würkungen derselben auf Personen von hohem Stand, Rang, von merkwürdigem Charakter zeiget. Dem Staat den Untergang drohende Niederlagen der Kriegesheere, Pest, Verwüstungen ganzer Länder, plözlich einreißende allgemeine Noth, sind Begebenheiten, die leicht zu behandeln sind, und wobey der Dichter die an der Handlung theilnehmende Personen, in sehr merkwürdigen Gemüthsfassungen zeigen kann.

Endlich hat man noch Unternehmungen, die zum Grund der Handlung können gelegt werden. Veränderungen im Staat, Unterdrükung eines Tyrannen, Hintertreibung eines großen Projekts und dergleichen. Diese Art ist vielleicht die schweerste sowol in Behandlung der Charaktere, als in Ansehung des Mechanischen der Kunst.

Dieses

Dieses wären also die Hauptgattungen des Trauerspiehls. Es ist nicht zu zweifeln, daß ein Dichter, wenn er nur die Beschaffenheit der dramatischen Handlung überhaupt wol studirt, und die Gattung des Trauerspiehls gewählt hat, nicht bald den Weg finden sollte, dasselbe ordentlich und gründlich zu behandeln.

Es verdienet hier besonders angemerkt zu werden, auf wie vielerley Art das Trauerspiehl nüzlich seyn könne. Bey den beyden ersten Gattungen ist dieses offenbar genug. Der Dichter hat unmittelbare Gelegenheit dabey, das Gute in den Charakteren und Leidenschaften der Verehrung und Bewundrung der Zuschauer, das Böse der Verabscheuung und dem Haß derselben, darzustellen. Hier ist also der Nuzen unmittelbar und der Dichter kann leicht vermeiden, daß der Einwurf, den Plato überhaupt gegen das Trauerspiehl macht, daß es durch Nachahmung böser Sitten das Gemüth nach und nach an dieselben gewöhne, und den billigen Abscheu dafür schwäche, ihn nicht treffe. Er muß sich hüten, Mitleiden für böse Menschen zu erweken; das Laster muß er mit Abscheu, heftige Leidenschaften aber mit Furcht und Schreken zu begleiten suchen. Dieser Philosoph hält überhaupt die heftigen Leidenschaften für unanständig, und es scheinet, als wenn er auch blos deswegen das Trauerspiehl verwerfe, weil man den Menschen nicht zu heftigen Leidenschaften reizen soll.

Etwas gründliches ist ohne Zweifel in seiner Bedenklichkeit. Es giebt Leidenschaften, die, wenn man sie oft und stark fühlt, das Gemüth erniedrigen, und die Nerven des Geistes schwächen. Von dieser Art sind die Zärtlichkeit und die Traurigkeit. Sie haben aber in den zwey ersten Gattungen selten statt; wir werden gleich davon sprechen. Allein Abscheu vor großen Lastern, Furcht und Schreken, als Folgen von übertriebener Leidenschaft, können nicht zu weit getrieben werden. Man muß nur das Weichliche, Weibische oder gar Kindische vermeiden.

Nur vor einer Art des Uebertriebenen muß der Dichter gewarnet werden. Die alten Dichter scheinen in Behandlung der Charaktere und Leidenschaften sich näher an der Natur gehalten zu haben, als die meisten Neuern. Diese übertreiben die Sachen gar zu oft. Mancher Dichter scheint nur den Menschen für grausam zu halten, der alles um sich herum ermordet; nur den für zaghaft, der die Luft mit Heulen und Jammern erfüllt, nur den für standhaft, der wie jene abentheuerliche Ritter in tausend Gefahren sich mit der größten Unbesonnenheit stürzet, und ganze Heere erlegen will. In diesen Fehler ist der große Corneille gar oft gefallen. Man sieht leicht, daß eine solche Behandlung der Leidenschaften und der Charaktere nicht nur von keinem Nuzen, sondern gar schädlich sey. Eine prahlerische Größe erwekt keine Bewundrung mehr, und alles Uebertriebene in den Leidenschaften, die man uns vorbildet, wird kalt und ohne Kraft.

Liebe, Bewundrung, Haß und Abscheu, sind die Leidenschaften, welche die zwey ersteren Arten des Trauerspiehls in dem Zuschauer erweken sollen. Sie müssen aber nicht erzwungen, nicht durch übernatürliche Gegenstände mit Gewalt, nicht durch Ueberlistung, wie bey Kindern, sondern auf eine natürliche Weise, auf eine Art, die auf nachdenkende männliche Gemüther würkt, nach und nach erzeuget werden. Man muß uns das Innere der Charaktere und Leidenschaften, nicht nur das Aeußere derselben sehen lassen.

Die dritte Art, oder das Trauerspiehl der Begebenheiten, kann auf eine ihm eigene Art nüzlich werden. Der verehrungswürdige Marçus Aurelius sagt in seinen moralischen Gedanken, das Trauerspiehl sey zuerst erfunden worden, um die Menschen zu erinnern, daß die Zufälle des Lebens unvermeidlich seyen, und sie zu lehren, dieselben mit Geduld zu ertragen (*), dieses ist ein Nuzen, den man aus dem Trauerspiehl ziehen kann. Man erhält ihn dadurch gewisser als durch die Geschichte, die uns alles von weitem zeiget, da das Schauspiehl, weil wir die Sachen vor uns sehen, ungleich stärker auf uns würket. Unglüksfälle, die zu unsren Zeiten in entlegenen Ländern geschehen, rühren uns wenig, noch weniger die, welche durch Raum und Zeit zugleich entfernt sind. Man hat deswegen den wichtigsten Begebenheiten oft die Kraft der Dichtkunst leihen müssen, welche uns die Gegenstände näher für das Gesicht bringt. Dieses ist die Absicht der Epopee, aber das Schauspiehl bringt sie uns würklich vor Augen und hat deswegen die größte Kraft.

(*) S. In dem XI Buch.

Was demnach wichtige Unglüksfälle lehrreiches an sich haben, sowol durch sich selbst, als durch das verschiedene Betragen der Menschen, dabey kann dieses Trauerspiehl uns auf die vollkommenste Art ver-

verschaffen. Die Ungewißheit und Unzuverläßigkeit aller menschlichen Veranstaltungen; der Heldenmuth, womit einige Menschen das Unglük ertragen, die Schwachheit die andre dabey äußern; was Vernunft, Tugend und Religion auf der einen Seite, was Leidenschaften und bloße Sinnlichkeit auf der andern Seite, bey ernsthaften Vorfällen in dem Betragen des Menschen würken; was ein Mensch vor dem andern, ein Stand vor dem andern, eine Lebensart vor der andern zuvor oder zurük hat, wird uns in diesem Trauerspiehl -- nicht gelehrt, sondern unauslöschlich in die Empfindung eingegraben.

Aristoteles hat gesagt, daß das Trauerspiehl durch Erwekung des Mitleidens und Schrekens, das Gemüth von diesen Leidenschaften reinige, und seine Ausleger haben sich auf alle mögliche Seiten gewendet, um dieser Anmerkung einen begreiflichen Sinn zu geben. Die Art des Trauerspiehls, wovon izt die Rede ist, macht uns mit Unglüksfällen bekannt und vertraut, erwekt Mitleiden und Schreken, aber eben dadurch, daß es uns Erfahrung in solchen Sachen giebt, macht es uns stark sie zu ertragen. Wer viel in Gefahr gewesen, der wird standhaft, und wer durch viel Fatalitäten gegangen ist, ist im Unglük weniger kleinmüthig als andre.

Sollen aber diese Vortheile durch das Trauerspiehl würklich erhalten werden, so muß der Dichter die Leidenschaften mit Verstand behandeln, so wie die Griechen es unstreitig gethan haben, deren Personen überhaupt gesezter und männlicher sind, als man sie auf der heutigen, besonders der deutschen Schaubühne sieht. Wer mit weichlichten, zaghaften, durch Unglüksfälle außer sich gesezten Menschen lebt, der verliehrt alle Stärke der Seele, und diese Würkung könnte auch das Trauerspiehl haben, dessen Personen zaghaft, weinerlich und jammernd sind. Man kann den Schmerz, die Furcht, die Bangigkeit, das Schreken, als ein Mann und auch als ein Kind fühlen. Auf die erste Art muß der tragische Dichter seine Personen fühlen lassen. Diejenigen irren sehr, welche in dem Trauerspiehl den Zuschauer durch übertriebene Empfindlichkeit, durch Heulen und Klagen, zu rühren suchen, da die Großmuth und Gelassenheit bey dem Unglük edler ist, als die große Empfindlichkeit. Durch Heulen und Klagen wird nur der Pöbel gerührt, und Plutarchus merkt sehr wol an, daß diejenigen, welche die Cornelia, die Mutter der Grachen für wahnwizig gehalten, weil sie den Mord ihrer Söhne mit Standhaftigkeit ertragen, selbst wahnwizig und für das Große der Tugend unempfindlich gewesen. Wenn der Trauerspiehldichter nicht blos das Volk ergözen, sondern ihm nüzlich seyn will, so sehe er auf große Tugenden, und lasse seine Helden im Unglük edel und standhaft, nicht aber zaghaft seyn.

Es kann sehr nüzlich seyn, wenn der Dichter untersucht, woher es doch kommt, daß die Neuern so gerne Unglüksfälle der Verliebten auf die tragische Bühne bringen, wovon man kaum wenige Spuhren bey den Alten findet. Ohne Zweifel waren sie den Alten nicht wichtig, nicht ernsthaft, nicht männlich genug; ohne Zweifel urtheilten sie von diesem Tragischen, daß es das Gemüth zu weichlich mache, und daher läßt sich abnehmen, was für eine Art und was für ein Maaß der Rührung sie zu erreichen gesucht haben.

Das Trauerspiehl der Begebenheiten kann auf zweyerley Weise behandelt werden; entweder kann das volle Unglük, das den Inhalt der Handlung ausmacht, schon von Anfang vorhanden seyn; oder es entsteht erst durch die Handlung. Im ersten Fall muß die Handlung so geführt werden, daß sie mit dem Ausgang den das Unglük hat, mit dem, was dadurch in dem Zustand der handelnden Personen hervorgebracht wird, ihr End erreicht; so wie in dem Oedipus zu Theben des Sophokles, und im Hippolithus des Euripides, dem Ajax des Sophokles. Im andern Fall entsteht das Unglük aus der Handlung, welche sich eigentlich damit endiget. Diese Art scheint von geringern Werth zu seyn, als die erstere.

Endlich haben wir noch die vierte Gattung zu betrachten; das Trauerspiehl der Unternehmungen. Die Handlung desselben, besteht in einer wichtigen Unternehmung, wie z. B. die in der Elektra, in der Iphigenia in Tauris und tausend andern. Es ist leicht die Wichtigkeit dieser Gattung einzusehen. Das Gemüth ist gleich von Anfang in einer großen Spannung, und von Seite der handelnden Personen, werden die wichtigsten Gemüthskräfte angestrengt. Bald ist die höchste Klugheit, bald großer Verstand, bald Verschlagenheit, bald ausnehmender Muth, bald Verläugnung seiner selbst, bald eine andere große Eigenschaft des Geistes oder des Herzens, oft mehrere zugleich, durch die ganze Handlung in beständiger Würksamkeit. Dazu kommen

men denn die dagegen arbeitenden Kräfte, die zu überwinden sind, wenn der Ausgang dem Unternehmen gemäß, oder die überwunden werden, wenn das Unternehmen fehl schlägt. Kurz, was in dem Bestreben der Menschen groß und wichtig seyn kann, was Zufall und gute oder schlechte Aufführung bewürken oder veranlassen, kann in dieser Gattung vorgestellt werden.

Dieses Trauerspiehl kann zur Schule jeder heroischen Tugend werden; zugleich aber kann es jede Gefahr, womit große Unternehmungen verbunden sind, jeden Zufall, der sie befördert, oder zernichtet, jede befördernde oder hindernde Ursache großer Begebenheiten vor Augen legen. An der Wichtigkeit dieser Gattung kann niemand zweifeln; so wenig, als an der Schwierigkeit, die sie hat. Denn keine Gattung erfodert mehr Verstand und Ueberlegung, als diese, mehr Kenntniß der menschlichen Geschäfte und Kräfte.

Aus allen diesen Anmerkungen erhellet hinlänglich, auf wie vielerley Art das Trauerspiehl nüzlich werden könne, wenn es nur gehörig behandelt wird. Man sieht aber auch zugleich, daß die glükliche Ausführung desselben nur von Männern zu erwarten sey, die über das gemeine Maaß der Denkungsart erhaben sind. Niemand bilde sich ein, daß eine interessante Begebenheit, die ernsthafte Empfindung erwekt, ins kurze gezogen, und auf der Schaubühne vorgestellt, eine gute Tragödie ausmache. Es wird dienlich seyn, die Haupteigenschaften eines guten Trauerspiehls hier in Betrachtung zu ziehen. Aristoteles hat sechs Punkte im Trauerspiehl angemerkt, deren jeder eine besondere Betrachtung verdienet. Die Fabel, die Sitten, die Schreibart, die Sittensprüche, die Veranstaltungen der Schaubühne, die Musik. Wir wollen von jedem besonders sprechen.

Von der Beschaffenheit des Inhalts, oder dem tragischen Stoff, ist bereits gesprochen worden. Wir merken darüber nur noch dies einzige an, daß es ein großer Vortheil für den Dichter sey, wenn er einen bekannten Inhalt wählt. Er hat alsdenn nicht nöthig, die handelnden Personen so vieles, das der Handlung vorhergegangen, erzählen zu lassen; weil die Sachen dem Zuhörer schon bekannt sind. Bey etwas verwikelten Begebenheiten, ist es höchst schweer den Zuschauer, dem die Handlung noch ganz unbekannt ist, auf eine natürliche Weise in dem rechten Gesichtspunkt zu sezen. So sind in Corneilles Rodogüne die Erzählungen der Laodice, die diesen Endzwek haben, fast unausstehlich. Also kommt hier zuerst die Behandlung der Fabel in Betrachtung. Aristoteles verlangt zuerst davon, daß sie vollständig, ganz und von einer anständigen Größe sey.

Im Trauerspiehl muß also eine Handlung zum Grund gelegt werden, das ist, es muß ein wichtiger Gegenstand da seyn, der die Thätigkeit der handelnden Personen in einem hohen Grad reizt, Glük oder Unglük, großer Vortheil oder großer Schaden, oder wie man sich mit einem Worte ausdrukt, ein wichtiges Interesse, an dem die handelnden Personen Antheil nehmen. Sie müssen nicht auf die Bühne kommen, um sich über geschehene oder zukünftige Dinge zu unterreden; denn dieses macht kein Schauspiehl aus, sondern sie müssen etwas unternehmen, etwas, das sie wünschen, zu erhalten suchen, oder etwas, das sie fürchten, zu hintertreiben. Denn dadurch werden nicht nur alle Seelenkräfte der handelnden Personen gereizt, sondern auch die Zuschauer werden in Aufmerksamkeit und Erwartung gesezt.

Es muß nur ein solches Interesse zum Grunde liegen, das die Aufmerksamkeit beständig in der gehörigen Spannung unterhalte, und der Zuschauer nur mit einem einzigen Gegenstand, der ihn ganz beschäftiget, zu thun habe. Es könnte nicht anders als schädlich seyn, wenn der Zuschauer zwey wichtige Handlungen zugleich überdenken, und jeder in ihrer Entwiklung folgen müßte. Eine einzige beschäftiget ihn ganz, daher sind die Trauerspiehle von doppelter Handlung als fehlerhaft in der Anlage zu verwerfen. Sie können große einzele Schönheiten haben, aber einzele Scenen machen kein Trauerspiehl aus.

Die Handlung muß vollständig und ganz seyn, das ist, man muß ihren Anfang und ihr Ende sehen. Wenn der Anfang mangelt, so ist der Zuschauer unruhig und ungeduldig zu wissen, warum die handelnden Personen in so großer Würksamkeit sind. Kein Mensch kann sich enthalten, wenn er einen Zusammenlauf von Leuten sieht, die ein wichtiger Gegenstand beschäftiget, zu fragen, was die Ursache davon sey. So lang er diese nicht weiß, kann er das, was er sieht, nicht gehörig beurtheilen. Die Begierde zu erfahren, wie dieser Handel angefangen habe, macht daß er weniger, auf das was geschieht, Achtung giebt. Erst alsdenn, wenn man die Ursache

oder Veranlassung einer wichtigen Handlung weiß, hat man die Aufmerksamkeit völlig auf das gerichtet, was nun vorgeht.

Dieses ist nicht so zu verstehen, daß das Trauerspiehl nothwendig bey der ersten Veranlassung zur Handlung anfangen müsse. Denn dieses wäre vielmehr ein Fehler. Die Veranlassung gehört noch nicht zur Handlung selbst. Aber man muß sie dem Zuschauer zu wissen thun; zwar kann dieses geschehen, wenn die Handlung schon angegangen, aber es muß bald geschehen. So fängt Sophokles seinen Ajax nicht damit an, daß er uns sehen läßt, aus welcher Ursache und wie er rasend wird, er ist es schon. Aber wir erfahren gleich, warum er es geworden, und dieses ist der wahre Anfang der Handlung. Der Dichter, der seine Kunst versteht, eröffnet die Handlung gleich damit, daß er uns Personen sehen läßt, die eine große Angelegenheit beschäftiget. Dies fängt an, unsre Aufmerksamkeit zu reizen; denn unterrichtet er uns bald, welche Angelegenheit dieses ist, und woher sie kommt, damit wir desto richtiger beurtheilen können, was geschieht. Der Unterricht von der Veranlassung und den Ursachen der Handlung, den wir durch die handelnden Personen bekommen, wird die Ankündigung genennt, wobey verschiedenes zu bedenken ist, das wir in dem besondern Artikel darüber näher bestimmt haben. So sehen wir in dem Oedipus in Theben des Sophokles, daß das ganze Volk mit großer Feyerlichkeit und Trauer sich vor dem Pallast ihres Königs versammelt. Dies ist der Anfang des Trauerspiehls, aber nicht der Handlung. Wir erfahren aber bald aus dem Antrag des Priesters an den König, daß eine schrekliche Pest seit einiger Zeit in Theben herrscht, daß dieses verderbliche Uebel eine Strafe der Götter sey, wegen des ungerochen gebliebenen Mordes des vorigen Königs, und daß das Volk kommt, wo möglich die Entdekung des Mörders und seine Bestrafung zu bewürken, dieses ist der Anfang der Handlung.

Die Handlung muß ihr Ende haben; das ist so viel, es muß etwas geschehen, was auf einmal die Thätigkeit aller handelnden Personen hemmt oder überflüßig macht; etwas woraus klar erhellet, warum izt die Personen, die wir so beschäftiget gesehen, aufhören zu handeln. Dieses geschieht entweder, wenn sie ihren Endzwek erreicht haben, oder in die Unmöglichkeit gesezt worden, ihre Würksamkeit in Absicht auf das Interesse der Handlung fortzusezen. Dieses ist nothwendig, weil sonst der Zuschauer in Ungewißheit über den Ausgang der Sache bleibt, welche ihm Nachdenken verursachet, und seine Aufmerksamkeit von den Hauptgegenständen abzieht; weil er sonst einen großen Theil des Nuzens, den das Schauspiehl ihm geben soll, vermißt, da er nicht sieht, was für einen Ausgang die Unternehmungen der handelnden Personen gehabt haben. Wenn man das Verhalten der Menschen bey Unternehmungen beurtheilen soll, so muß man der Sache bis zum Ende nachgehen. Dieser Theil des Trauerspiehls, in welchem die Handlung ihr Ende erreicht, heißt der Ausgang, und wir haben, das was dabey zu merken ist, in einen besondern Artikel vorgetragen.

Endlich gehört auch zur Vollständigkeit der Handlung, daß man den ganzen Verlauf der Sachen erfahre, und über keinen Umstand in Ungewißheit bleibe, woher er gekommen, oder was er in der Sache verändert habe; daß man den völligen Zusammenhang der Sachen erkenne, und daß keine Würkung vorkomme, deren Ursache verborgen geblieben. Denn sonst würde unser Urtheil über die Sachen ungewiß, und wir würden in zerstreuende Zweifel gerathen.

Und hieraus läßt sich sehen, daß der Philosoph dessen Regeln wir hier erläutern, sie nicht ohne wichtige Gründe vorgeschrieben habe. Eben so verhält sichs auch mit dem, was er von der Größe sagt, die er nicht ausmißt, sondern blos durch einen Fingerzeig angiebt, indem er sagt, die Handlung müsse eine anständige Größe haben. In der That wird ein verständiger Dichter hierüber nicht lange in Ungewißheit seyn. Eine Handlung die in wenig Minuten ihr Ende erreicht, schikt sich zu keinem Schauspiehl, weil in so kurzer Zeit die Charaktere und Leidenschaften der handelnden Personen sich nicht sehr entwikeln können, und weil es überhaupt angenehmer ist, einen interessanten Gegenstand so lange zu verfolgen, daß man einigermaaßen gesätiget wird. Die Dauer der Handlung, nämlich des bloßen Zuschauens derselben muß wenigstens eine Stunde einnehmen, weil sie sonst die Begierde mehr reizen, als befriedigen würde.

Auf der andern Seite aber muß sie auch nicht von einer ermüdenden Länge seyn. Das beste Schauspiehl, das unsre Aufmerksamkeit in beständiger

ger Spannung hält, und das muß das Trauerspiehl thun, dürfte nicht über drey Stunden währen, so würde es uns gewiß ermüden; auch die Schauspiehler könnten es schweerlich mit dem nöthigen Feuer länger aushalten.

Aus diesen Schranken, die wir aus guten Gründen der Dauer des Schauspiehls sezen, läßt sich nun die Größe der Handlung abnehmen. Wenn alles natürlich und ungezwungen seyn soll, welches in allen Werken der Kunst eine Haupteigenschaft ist, so kann die Handlung keine größere Ausdähnung in der Zeit haben, als ohne Zwang in der Dauer des Spiehls vorgestellt werden kann. Allein eine Handlung von irgend einer Wichtigkeit, ist selten so kurz. Man nimmt es deswegen auch nicht so sehr genau, und sezt zum voraus, daß der Zuschauer, der mit dem beschäftiget ist, was er vor sich sieht, den, was außer der Scene geschieht, die Zeit eben nicht genau vorrechne. Man findet sich eben nicht sehr beleidiget, daß eine Person, die etliche Minuten lang von der Scene weggewesen, und nun wieder kommt, inzwischen etwas verrichtet habe, wozu eine drey oder viermal längere Zeit, als ihre Abwesenheit gedauert hat, erfodert wird. Daher kommt es, daß ofte Handlungen vorgestellt werden, die natürlicher Weise einen ganzen Tag wegnehmen müßten. Die Alten sind aber in diesem Stük genauer gewesen, als wir sind. Viele von ihren Trauerspiehlen sind so, daß die ganze Handlung auch in der Natur währender Zeit der Vorstellung hätte geschehen können, wiewol sie doch auch nicht ohne alle Ueberschreitung des Maaßes sind. Daß sich die Neuern hierin mehr Freyheit erlaubt haben, mag meistentheils daher kommen, daß sie sich nicht getrauen, ohne viel Verwiklung und Mannigfaltigkeit der Zufälle unterhaltend genug zu seyn. Dieses trauten sich die Griechen zu, und konnten es auch. Es giebt bey ihnen Trauerspiehle, die höchst einfach, und doch höchst unterhaltend sind, wo die Handlung durch viele Scenen sehr wenig fortrükt, der Zuschauer aber in beständig lebhafter Würksamkeit ist.

Daß Shakespear, der größte tragische Dichter unter den Neuern, sowol diese, als manche andre Regel übertreten, und doch gewußt hat, zu gefallen, beweißt nichts dagegen. Wenn er zu dem großen Verdienst, das er würklich hat, noch die Beobachtung der Regeln auch hinzugethan hätte, so wär er noch größer, und würde noch mehr gefallen. Ein gothisches Gebäude kann einige sehr gute Parthien haben, deswegen ist es doch ein Werk, daß im Ganzen ohne Geschmak ist. Viel Gemählde von Rembrand sind in einigen Stüken bewundrungswürdig, sonst aber jedem Menschen von Geschmak unausstehlich. Indessen wollen wir gar nicht behaupten, daß nur das Trauerspiehl gut sey, das nach den Regeln der Alten behandelt wird: aber diese Behandlung halten wir überhaupt für die Beste. So viel von der Beschaffenheit der Handlung.

Der zweyte wesentliche Punkt, worauf es beym Trauerspiehl ankommt, betrift nach dem Aristoteles die Sitten, und darunter scheint er alles zu begreifen, was zum Charakter, der Denkungsart, und den Quellen der Handlungen der Personen gehört. Wenn der Philosoph, wie es scheint, die Fabel würklich für das wichtigste Stük des Trauerspiehls gehalten hat, so können wir nicht seiner Meinung seyn, weil es uns außer Zweifel scheint, daß die Sitten ein wichtigerer Theil seyen. Eine der vornehmsten und wichtigsten Fabeln, die jemals auf die tragische Bühne gekommen, ist die vom Oedipus in Theben. Eine wütende Pest droht der ganzen Stadt den Untergang; die Priester geben vor, sie werde nicht eher nachlassen, bis der Mörder des vorigen Königs entdekt, und bestraft sey. Oedipus, der wegen seiner fürtreflichen Regierung angebetet wird, sezt sich vor alles mögliche zu thun, um den Mörder zu entdeken und zu strafen. Es ergiebt sich aus der Untersuchung, daß er selbst, ohne es gewußt zu haben, dieser Mörder ist, daß der ermordete König sein Vater gewesen; daß die Königinn, die er geheyrathet hatte, seine leibliche Mutter ist; daß seinen Aeltern vorhergesagt worden, ihr Sohn würde seinen Vater umbringen, und seine Mutter zur Gemahlin nehmen; daß zur Vereitelung dieser Prophezeyung der Vater gleich nach seiner Geburth ihn in eine Wildnis den Thieren auszusezen befohlen habe; daß alles dessen ungeachtet er am Leben geblieben, und durch die seltsameste Fatalität alles würklich begangen habe, was vorher gesagt worden. Nach dieser Entdekung sticht er sich selbst die Augen aus, verläßt den Thron und die Stadt und besänftiget dadurch den Zorn der Götter. Dies ist die Fabel. Wunderbar, höchst seltsam und sehr tragisch. Man kann daraus sehen, daß der Mensch seinem Schiksal nicht entgehen kann, daß auch dem

recht-

rechtschaffensten Menschen schrekliche Unglüksfälle betreffen können. Aber alles dieses scheint doch weniger wichtig zu seyn, als die Empfindungen, und die Aeußerung der Leidenschaften und des Betragens der intereßirten Personen bey solchen Umständen. Wir wollen den Oedipus, die Königin, seine Freunde, das Volk hiebey näher kennen lernen, ihre Gedanken, ihre Leidenschaften, ihr Betragen nach den kleinsten Umständen wissen, und dieses scheinet uns bey dieser Sache das Wichtigste zu seyn. Wenn man uns erzählt, daß ein Schiff durch Sturm so lang in der See gehalten worden, bis alle Lebensmittel verzehrt worden; daß der Hunger so sehr überhand genommen, daß das Volk einen Menschen geschlachtet, und sich von dessen Fleisch genährt habe, und daß in dem Augenblik, da der zweyte sollte geschlachtet werden, ein Schiff in der Ferne entdekt worden, das den Unglüklichen Rettung gebracht; so erstaunt man zwar über einen solchen Fall; aber die nähern Umstände zu wissen, das Jammern der Leute zu hören, ihren Berathschlagungen beyzuwohnen, die Empfindungen, Leidenschaften, und das Betragen eines jeden zu sehen, scheinet doch das Wichtigste bey der Sache zu seyn.

Das erste, was der Dichter in Ansehung der Sitten zu beobachten hat, ist, ihnen eine gewisse Größe zu geben. Die Menschen die er handeln läßt, müssen Menschen von der ersten oder obersten Gattung seyn. Nicht eben in Ansehung ihres Ranges und Standes, die ihnen nur eine äußerliche Größe geben, die zwar auch etwas zur Würkung beyträgt, aber den Sachen noch nicht den wahren Nachdruk giebt; sondern Menschen, deren Gemüthskräfte das gewöhnliche Maaß überschreiten. Es giebt unter Menschen vom höchsten Rang kleine schwache Seelen, und unter dem gemeinesten Haufen Männer von großem und starkem Gemüthe. Die Größe in den Sitten ist die Größe der Seele, sowol im Guten, als im Bösen. Sie zeiget sich in durchdringendem Verstand, in starkem männlichen Muth, in kühnen Entschließungen, in Absichten und Begierden, die etwas Großes zum Grunde haben, in gefährlichen oder auf wichtige Dinge abziehlenden Leidenschaften. Im Trauerspiehl müssen wenigstens die Hauptpersonen Menschen seyn, deren Kräfte, von welcher Art sie seyen, große Veränderungen in Absicht auf Glük und Unglük hervorzubringen im Stande sind.

Es scheinet, als wenn einige neuere tragische Dichter das Große in der Heftigkeit der Leidenschaften sezen, die es allein nicht ausmacht. Auch ein Kind, ein schlechter Mensch, eine schwache Frauensperson kann in heftige Leidenschaften gerathen. Aber es können vanæ sine viribus iræ seyn. Ein Kind, das sich über eine Kleinigkeit erboßt, ein nichtsbedeutender Mensch, der mit der größten Heftigkeit eine Kleinigkeit zu erhalten sucht, eine schwache Frauensperson, die sonst in der Welt keine wichtige Rolle spiehlt, aber vor Liebe rasend worden, sind keine tragische Gegenstände. Es ist nicht diese Größe, die wir in den Sitten verlangen.

Man muß uns Menschen zeigen, deren Denkungsart, deren Absichten, deren Triebfedern der Handlungen uns wichtig scheinen, und die im Stand sind, Dinge zu bewürken, die auch in männlichen Gemüthern Furcht oder Bewundrung erweken. Es ist also ganz natürlich, wie wol nicht schlechterdings nothwendig, daß man zum Trauerspiehl Personen vom höchsten Range nimmt. Denn diese haben natürlicher Weise größere Absichten, als geringe Menschen; ihnen sind gemeiniglich keine Kleinigkeiten mehr wichtig; die größern Geschäfte, deren sie gewohnt sind, geben ihnen auch eine größere Denkungsart; ihre Tugenden und Laster, ihre Fehler und ihre Klugheit sind von wichtigern Folgen. Da es aber auch unter den Großen kleine Seelen giebt, und auch an Höfen der Monarchen bisweilen Kleinigkeiten durch sehr verwikelte Intriguen betrieben werden, so hat das Trauerspiehl noch deswegen keine Größe, wenn hohe Personen darin aufgeführt werden; denn auch diese können in ihren Sitten ohne alle Größe seyn.

Die Menschen also, die man uns im Trauerspiehl zeiget, müssen Menschen von einer beträchtlichen moralischen Größe seyn. In ihren Reden und Urtheilen muß sich ein großer Verstand, Kenntniß und Erfahrung der Welt zeigen; in ihren Absichten muß nichts kleines seyn, sondern sie müssen auf Dinge gehen, die kein Mensch von Verstand verachten kann; ihr Gemüth muß eine männliche Stärke haben, ihre Leidenschaften müssen wichtige Folgen versprechen. Dieses sind die zur Größe der Sitten gehörigen Punkte, die wir den Dichtern zu ernsthafter und anhaltender Ueberlegung anheim stellen.

Vielleicht fällt hier Jemanden der Zweifel ein, warum eine solche Größe der Sitten im Trauerspiehl eben

eben nöthig ist; warum man nicht könnte ernsthafte Handlungen, so wie sie etwa unter einem einfältigen, sanftmüthigen Volke, das keine große Angelegenheiten kennt, so wie uns etwa die Dichter die Menschen des goldenen Zeitalters, oder einer Schäferwelt vorstellen, auf die tragische Bühne bringen. Hierauf können wir anmerken, daß dergleichen Sitten in Trauerspiehlen, die in einer Schäferwelt aufzuführen wären, sich allerdings recht gut schiken würden. Aber in großen politischen Gesellschaften, wo der Charakter und die Handlungen eines Menschen, das Schiksal vieler Tausenden bestimmen können; wo man schon gewohnt ist, große Dinge zu sehen, große Dinge zu begehren, sehr verwikelte Gegenstände zu betrachten; wo man Menschen findet, die großer Dinge fähig sind; wo man Fälle erlebt hat, die von erstaunlichen Folgen gewesen, in einer solchen Welt gehören Sitten von der Größe, wie wir sie beschrieben haben, auf die tragische Bühne, um bey dem Zuschauer ernsthaftes Nachdenken, und starke Empfindungen zu erweken. Die Menschen, welche in großen politischen Gesellschaften leben, sind überhaupt von einer höhern Gattung, als jene im Stande der Natur lebenden; sie nehmen in allem, wo sie ihre Thätigkeit zeigen, einen höhern Schwung; das was unter der Größe ihrer Gattung ist, reizt ihre Aufmerksamkeit nicht. Man muß ihnen also Sitten, die nach ihrer Art groß sind, vorstellen.

Freylich muß der Dichter, der für ein besonderes Volk arbeitet, die Größe der Sitten nach der Denkungsart seines Volks abzumessen wissen. Wer in der Tragödie Nationalgegenstände bearbeitete, der müßte dieses nothwendig beobachten. Es wäre ungereimt, einem Staatsmann, einer kleinen Republik Gesinnungen eines großen Monarchen, oder die Größe der Absichten eines römischen Consuls zu geben. Aber die schönen Künste sind in Absicht ihrer Anwendung nicht in der Verfassung, daß sie auf Nationalbedürfnisse angewendet würden. Daher auch die genaue Abmessung der Größe in den Sitten nicht beobachtet wird.

Bey der Größe der Sitten hat der Dichter sich wol in Acht zu nehmen, daß er nicht ins Uebertriebene oder gar ins Abentheuerliche falle; eine falsche Größe, die ins Kleine und so gar ins Abgeschmakte ausartet. Die Gränzen, an denen das Große aufhört und ins Uebertriebene fällt, lassen sich fühlen, aber nicht abzeichnen. Hier helfen keine Regeln; ein gesunder Verstand und eine scharfe Beurtheilungskraft des Dichters, können allein ihn vor diesem Fehler bewahren. Wenn er nicht merkt, wo die Kühnheit an die Tollheit, der Zorn an die Raserey, Zuversichtlichkeit an Großsprecherey, Verstand an Spizfündigkeit, Großmuth an Schwachheit gränzt, so kann ihn niemand vor Ausschweifungen bewahren. Das Trauerspiehl erfodert einen Mann, der selbst groß in seinen Sitten ist. Für junge, in der Welt unerfahrne, in ihrer Lebensart eingeschränkte, mit bloßer Schulkenntnis versehene Leute, für solche, die mehr Einbildungskraft als Verstand haben, die von Kleinigkeiten großes Aufheben machen, schikt sich der Cothurn nicht, und wenn sie auch alle Regeln der Critik vollkommen inne hätten. Dazu gehören Männer, die groß denken, groß fühlen und selbst groß zu handeln im Stande sind.

Nach der Größe in den Sitten kommt ihre Wahrheit in Betrachtung, nicht eben die historische sondern die poetische. Was jede Person redt und thut, muß in ihrem Charakter und in den Umständen gegründet seyn; man muß die Möglichkeit, daß sie so denken, so empfinden und so handeln einsehen können, sonst fällt die Täuschung und die Theilnehmung, die zum Drama so nöthig sind, ganz weg. Man muß hieben, wie Aristoteles angemerkt hat, auf zwey Dinge sehen, die zur Wahrheit der Sitten gehören; auf das Nothwendige und auf das Schikliche. Das Nothwendige in den Sitten, ist wie alles andre Nothwendige in den Künsten, davon der besondere Artikel darüber nachzusehen, so wie auch über das Schikliche besonders gehandelt worden. (*)

(*) S. Nothwendig; Schiklich.

Noch eine Hauptanmerkung über die Sitten ist, daß dieselben mannigfaltig und mit guter Wahl gegen einander gestellt oder contrastirt seyn müssen. Die Verschiedenheit in den Sitten bringt Lebhaftigkeit in die Handlung, indem sie Schwierigkeiten und Bestrebungen hervorbringt, und indem Gegeneinanderstellung die Charaktere deutlicher bezeichnet.

Wir kommen nun auf die Betrachtung der tragischen Schreibart, die ohne Zweifel eines der vornehmsten Stüke des Trauerspiehls ist. Denn durch die Fehler derselben kann ein sonst gutes Stük verdorben, und durch ihre Vollkommenheit ein schlechtes Stük erträglich werden. Von der Wichtigkeit der Schreibart oder des Ausdruks überhaupt, ist an einem andern Orte gehandelt worden (*). Hier ist sehr

(*) S. Schreibart.

sehr leicht einzusehen, daß der Dichter eine seiner vornehmsten Angelegenheiten aus der wahren tragischen Schreibart machen müßte. Er muß auf zwey Dinge die genaueste Aufmerksamkeit haben. Auf den Charakter der Person, die er reden läßt, und auf den Gemüthszustand, darin sie ist.

Der Charakter bestimmt einen großen Theil dessen, was zum Ausdruk gehört. Ein kalter ruhiger Mensch, der dabey standhaft und unbeweglich ist, spricht in einem ganz andern Ton, und in andern Ausdrüken, als ein hiziger, und unbeständiger Mensch. Der zaghafte schwache Mensch ganz anders, als der kühne und entschlossene. Nichts ist schweerer, als den Ton, der jedem Charakter eigen ist, zu treffen, und hierin wird der Dichter seine Stärke oder Schwäche am deutlichsten an den Tag legen.

Eine gesezte, nachdrükliche und kurze Art zu reden, schikt sich für ernsthafte, offene und redliche Charaktere; eine lebhafte, hinreißende oder etwas gewaltsame, etwas mehr wortreiche, für hizige Temperamente. Durch besondere Regeln läßt sich das Sittliche der Schreibart nicht wol bestimmen. Die beste Gelegenheit diese Materie zu studiren, giebt Homer. Denn bey ihm, vornehmlich in der Ilias, findet man die größte Mannigfaltigkeit der Charaktere, und zugleich die vollkommenste Muster der Uebereinstimmung des Sittlichen im Ausdruk mit dem Charakter. Wir müssen bey allgemeinen Bemerkungen stehen bleiben.

Da im Trauerspiehl ein ernsthaftes Intresse alle Personen beschäftiget, und da allezeit eine gewisse Größe in ihren Sitten seyn muß, so muß auch überhaupt die Schreibart diesen beyden Dingen angemessen seyn. Ueberhaupt muß mehr Verstand, als Einbildungskraft darin herrschen. Wiz und Lieblichkeit in den Bildern und Gleichnisse, schiken sich nicht zum tragischen Ausdruk; denn es muß schlechterdings nichts gesuchtes, nichts was den Dichter sehen läßt, darin seyn. Die handelnden Personen sind allzusehr mit dem Interesse der Handlung beschäftiget, als daß sie den Ausdruk suchen sollten.

Bey dieser weisen Einfalt muß der Ausdruk edel seyn; weil die Sitten so sind; edel aber nicht hochtrabend. Niemand sucht in seinen Reden weniger vornehm zu thun, als würklich vornehme und großdenkende Menschen. Sie verachten den äußerlichen Schimmer überall, und also auch in ihren Reden. Sie sind sowol mit Beywörtern, als mit Bildern sparsamer, als andre Menschen, weil in jeder Sache das Wesentliche ihnen hinlängliches Licht giebt, und weil sie den geraden Ausdruk mehr, als gemeine Menschen in ihrer Gewalt haben. Sie haben nicht nöthig einen Gedanken, aus Furcht sich nicht bestimmt genug auszudrüken, durch mehrere Redensarten zu wiederholen, weil sie ihn gleich das erstemal bestimmt auszudrüken wissen. Bey Kleinigkeiten halten sie sich nicht auf, folglich sind sie in ihren Reden nicht so ausführlich, als geringere Menschen, am allerwenigsten sind sie in ihrem Ausdruk übertrieben. Das Große ist ihnen groß, nicht ungeheuer; in bedenklichen Fällen drüken sie sich ernsthaft, aber nicht zitternd aus, das Schöne ist ihnen nicht gleich fürtreflich, und das Wiedrige nicht gleich zerstöhrend. Alles dieses gehört zu dem edlen tragischen Ausdruk.

In Absicht auf die Leidenschaften hat der tragische Dichter den Einfluß jeder derselben auf die Sprache auf das sorgfältigste zu studiren. Da von der Sprache der Leidenschaften in einen besondern Artikel gehandelt worden, so können wir uns hier darauf beziehen.

Endlich ist auch das Mechanische des Ausdruks zu bedenken. Es scheinet doch, daß die gebundene Schreibart dem Trauerspiehl einen schiklichern Ton gebe, als die ungebundene, wiewol wir diese eben nicht schlechterdings verwerfen wollen. Nur ist dieses gewiß, daß ein guter leichtfließender Vers ungemein viel zur Kraft des Inhalts beyträgt. Jeder gereimte Vers, besonders aber der alexandrinische, scheinet etwas zu kleines für die Hoheit des Trauerspiehls zu haben. Die Alten haben nicht immer einerley Versart gebraucht, und besonders Euripides hat damit öfters abgewechselt. Die Abwechslung des Schnellen und Langsamen scheint insonderheit im Trauerspiehl ganz nothwendig zu seyn.

Von den Sittensprüchen, als dem vierten Hauptpunkt sagen wir hier nichts, weil dieses an einem besondern Orte ausgeführt worden (*). Auch von den Veranstaltungen, als dem fünften, ist an seinem Orte gehandelt worden (*). Das sechste Stük aber, nämlich die Musik, hat bey unserm Trauerspiehl gar nicht statt, weil unsre Tragödien nicht von Musik begleitet werden. Die griechische Tragödie

(*) S. Denkspruch.

(*) S. Scene, Verziehrung der Schaubühne.

gödie aber wurde so wie unsre Oper durchaus in Musik gesezt. Dieses erhellet deutlich aus einer Frage die Aristoteles in seinen Aufgaben aufwirft (*). Was aber die Declamation betrift, davon ist an einem andern Orte gesprochen worden. (*)

(*) Arist. Problem. XXVII.

(*) S. Vortrag.

Fassen wir nun alles, was zum vollkommnen Trauerspiehl gehört, kurz zusammen, so zeiget sich, daß folgende wesentliche Dinge dazu gehören. Die Handlung muß ganz und vollständig seyn von ernsthaftem Inhalte, ein einziges wichtiges Interesse muß darin statt haben und sie muß eine eingeschränkte Größe haben: alles muß darin zusammen hangen, es muß nichts geschehen, das den Haupteindruk nicht vermehrt, nichts davon man den Grund nicht einsieht. Alles muß wolgeschlossen, ohne Mangel und ohne Ueberfluß seyn. Der Dichter muß uns die Hauptperson keinen Augenblik entziehen, es muß nichts geschehen, das die Handlung unvollkommen macht. Die Verwiklungen müssen nicht zu künstlich und die Auflösungen nicht wiedernatürlich, nicht gewaltsam seyn. Die Sitten der Personen müssen groß und edel seyn, und in den Charaktern eine hinlängliche Mannigfaltigkeit seyn. Die Leidenschaften müssen stark aber nicht übertrieben und den großen Sitten anständig seyn.

Die Reden müssen überhaupt den Sitten und den Leidenschaften angemessen seyn. Es muß nichts gesagt werden, was nicht zur Sache gehört, am wenigsten etwas, das den Eindruk schwächt, (ein Fehler darin Shakespear oft verfällt,) Ton und Ausdruk, müssen für jeden Charakter, und für jede Leidenschaft besonders abgepaßt seyn. Die Sittensprüche müssen wichtig seyn, und ohne alle zubemerkende Veranstaltung von selbst aus der Empfindung entstehen.

Ueber den Ursprung des Trauerspiehls ist viel Fabelhaftes von den Alten geschrieben, und von den Neuern ohne Ueberlegung und bis zum Ekel wiederholt worden. Die gewöhnliche Erzählung, da man ihren Anfang von des Thespis Karre macht, und denn so, wie Horaz fortfährt, ist die gewöhnlichste, aber gewiß fabelhaft. Der Mensch hat eine natürliche Begierde Zeuge von großen und ernsthaften Begebenheiten zu seyn, die Menschen bey denselben handeln und leiden zu sehen. Darin liegt der erste Keim vom Ursprung des Trauerspiehls, das aus eben diesen Grund älter, als die Comödie scheint.

Aller Vermuthung nach, hat dieses das tragische Schauspiehl bey mehrern Völkern, ohne daß eines die Sache von dem andern abgesehen habe, veranlasset. Man muß also eben nicht glauben, daß die Griechen es erfunden haben. Aber sehr alt scheinet es bey ihnen zu seyn. Stanley führt in seinen Anmerkungen über den Aeschylus eine Stelle aus einem alten Scholiasten an, welcher sagt, daß zu des Orestes Zeiten ein gewisser Thomis zuerst dramatische Spiehle den Griechen sehen lassen, ὅς πρῶτος ἔζευξε τραγῳδικὰς μελῳδίας. Suidas nimmt für ausgemacht an, daß Thespis der sechszehnte in der Zeitfolge gewesen sey; für den ersten giebt er einen gewissen Epigenes aus Sicyon an, der mehr als hundert Jahr vor dem Thespis gestorben.

Obgleich nach der gewöhnlichen Erzählung Aeschylus der erste gute Trauerspiehler gewesen, so nennt Suidas Stüke, die den Phrynichus, einen berühmten Dichter zum Urheber hätten, und auch Eusebius nennt andre vor jenen. Plato sagt ausdrüklich, daß die Tragödie lange vor Thespis im Gebrauch gewesen (*). Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die feyerliche Begräbniß großer Helden das Trauerspiehl veranlasset haben, da die vornehmsten Thaten des Verstorbenen dabey vorgestellt worden. Wir finden, daß verschiedene Dichter bey dem Grabe des Theseus um den tragischen Preis gestritten haben. Diese Art des Wettstreites hat sich lang unter den Griechen erhalten. Artemisia hat bey dem Begräbnis ihres Gemahls Mausolus Wettstreite zu seinem Lobe halten lassen, die vermuthlich aus Tragödien bestanden haben; denn A. Gellius (*) sagt, daß noch zu seiner Zeit eine Tragödie, Mausolus, von dem Theodektes, der einer der Streiter war, vorhanden gewesen sey. Es herrscht also in der Geschichte dieses Gedichts große Ungewißheit. Und wie soll man folgende Stelle des Aristoteles verstehen? „Dieser (Aristarchus) war ein Zeitverwandter des Euripides, welcher zuerst dem Drama, die izige Form gegeben.“ (†) Doch stimmen die Nachrichten und Muthmaaßungen darin überein, daß die Gesänge des Chors, so wie im Trauerspiehl, also auch in andern Gattungen des Drama ursprünglich der wesentlichste Theil desselben gewesen. Deswegen wurd

(*) S. Plat. Alcib. II. gegen das Ende.

(*) L. X c. 17.

(†) Οὗτος δε Ἀρίσταρχος σύγχρονος ἦν Εὐριπίδῃ, ὅς πρῶτος ἐις τὸ νῦν μῆκος τα δράματα κατέστησεν.

wurd die zwischen den Chören vorkommende Handlung Episodium genennt. Aristoteles sagt, daß die ältesten Chöre von Satyren gesungen worden, und Casaubonus (*) führt eine Stelle aus dem Didymus an, aus welcher erhellet, daß die Chöre des Trauerspiehls ursprünglich Dithyramben, oder Lieder auf den Bacchus, abgesungen haben. Wenn man sich hiebey erinnert, daß die Alten die Geschichten einiger Götter bey gewissen heiligen Festen, durch allegorische Handlungen unter feyerlichen Gesängen vorgestellt haben, wie in Aegypten die Geschichte des Osiris und der Isis, in Syrien die Geschichte der Venus und des Adonis, in Griechenland die Geschichte der Ceres und Proserpina, imgleichen des Bacchus, und noch dabey bedenkt, daß die Trauerspiehle sowol als die andern dramatischen Spiehle zu den feyerlichen Handlungen einiger heiligen Feste gehört haben; so wird es wahrscheinlich, daß das Drama überhaupt in seinem Ursprung nichts anders gewesen, als die Vorstellung einer geheimen Geschicht aus der Götterhistorie. Nach vielen Veränderungen hat sich hernach, wie Aristoteles ausdrüklich berichtet, seine ursprüngliche Natur verlohren, und ist das geworden, was es zu seiner Zeit gewesen. (†) Und hieraus läßt sich auch begreifen, woher die so große Verschiedenheit in den alten Nachrichten über den Ursprung des Trauerspiehls entstanden. Es ist aber der Mühe nicht werth hierüber weitläuftiger zu seyn. Vielleicht läßt sich der anscheinende Wiederspruch der sich in den Nachrichten der Alten findet, auch dadurch heben, daß man annihmt, die Tragödie sey in ihren Ursprung blos ein Gesang von traurigem Inhalt gewesen, dadurch eine Art Rhapsodisten große Unglüksfälle fürs Geld besungen haben. Lucianus (*) führt ein altes Sprüchwort an, das dieses zu bestätigen scheint, und aus welchem abzunehmen ist, daß einige trojanische Flüchtlinge, vermuthlich an einem Orte, da sie sich nach Zerstöhrung ihrer Stadt niedergelassen, einen Tragödiensänger gemiethet hatten, um sich die Zeit zu vertreiben, und daß dieser, ohne zu wissen, wer sie sind, die Trauergeschicht von der Zerstöhrung Troja gesungen habe.

(*) De satyrica poesi.

(*) Luc. in den Fischen.

Aus den Trauerspiehlen der Griechen, die wir noch haben, läßt sich sehen, daß sie ihre lezte Form erst zu den Zeiten des Sophokles bekommen haben. Denn die Trauerspiehle des Aeschylus, der kurz vor dem Sophokles gelebt hat, sind gegen das, was seine Nachfolger auf die Bühne gebracht haben, noch rohe, blos aus dem groben gearbeitete Versuche, aber Versuche, an denen bereits die Hand eines großen Meisters zu sehen ist.

Man hält durchgehends dafür, daß das Trauerspiehl, so wie Sophokles es bearbeitet hat, in der höchsten Vollkommenheit, deren es fähig ist, erscheine. Die Neuern haben auch, so weit ihr Genie und der Geschmak es ihnen verstattet haben, diese Form, doch mit Ausschließung der Chöre, beybehalten. Ob durch diese Weglassung das Trauerspiehl gewonnen oder verlohren, wollen wir nicht untersuchen, da man izt durchgehends darin übereinkommt, daß im Trauerspiehl nicht mehr soll gesungen werden, die Chöre aber den Gesang nothwendig machen. Darin bilden sich einige neuere ein, dem Trauerspiehl Vortheile verschaft zu sehen, daß der Raum zwischen den Aufzügen, der ehemals durch die Gesänge des Chors ausgefüllt worden, izt besser dazu angewendet wird, daß die Handlung hinter der Bühne inzwischen fortrüket, welches bey den Alten nicht geschehen. Daß aber dieses eine Verbesserung sey, wird nicht jedermann eingestehen. Vielen kommt es, als ein elendes Hülfsmittel vor, die Mängel in der Anordnung der Fabel zu bedeken. Es wäre zu versuchen, was für eine Würkung es thäte, wenn zwischen den Aufzügen Chöre erschienen, die durch feyerliche Gesänge, einige Eindrüke des vorhergegangenen Aufzuges, noch tiefer einprägten. Freylich sind dergleichen Aufzüge, da wir gar zu sehr alle feyerliche öffentliche Handlungen eingehen lassen, etwas fremde.

Das griechische Trauerspiehl kommt uns in Vergleichung des heutigen, besonders des französischen, vor, wie die griechischen Statuen eines Phidias, gegen die von Pigalen, oder gegen die gemahlten Bilder eines Watteau. Jenes zeiget bey der edelsten Einfalt und in seiner nakenden Gestalt eine Vollkommenheit, eine Größe, die sich der ganzen Seele bemächtiget; diese scheinen durch Lebhaftigkeit der Gebehrden und der Stellungen, und durch redende Minen schön. Aber diese Gebehrden und Reden, druken ganz gemeine und alltägliche Dinge aus, die im Gemüthe nichts, als die Lebhaftigkeit des Ausdruks

(†) Πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλλοῦσα ἡ τραγῳδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν ἑαυτῆς φύσιν.

druks zurüke lassen. Daher wir den Verlust so vieler hundert griechischer Trauerspiehle sehr bedauren. Denn die Griechen haben eine große Menge tragischer Dichter gehabt, deren Verzeichniß beym Fabricius (*) zu finden. Die Anzahl der Stüke, deren die Alten erwähnen, beläuft sich weit über tausend, davon kaum noch dreyßig übrig sind, welche den Aeschylus, den Sophokles und den Euripides zu Verfassern haben.

(*) Bibl. Gr. L. II c. 19.

Die Römer waren, wie es scheint, auch in diesem Stük weit hinter den Griechen zurük geblieben. Die einzigen römischen Trauerspiehle, die wir unter dem Namen des Seneka noch haben, sind noch weiter hinter der Vollkommenheit der griechischen Stüke zurük, als die guten Stüke der Neuern. Doch scheint es, daß sie auch gute Trauerspiehle gehabt, in deren Vorstellung man sich mit großer Gewalt gedrängt hat. „Suche reich zu werden, sagt Horaz; es sey mit Recht oder Unrecht, damit du nur die Trauerspiehle des Pupius in der Nähe sehen könnest. (†)„ Es scheinet, daß unter den Neuern die Spanier zuerst das Trauerspiehl wieder nach der guten Art der Alten einzuführen gesucht haben. Ein spanischer Schriftsteller (††) versichert, daß schon im Jahr 1533 Fernand Peres de Oliva zwey gute Trauerspiele, die Rache des Agamemnon und die betrübte Hekuba geschrieben habe. In Frankreich sind die ersten guten Trauerspiehle von P. Corneille auf die Bühne gebracht worden, und gleich nach ihm hat Racine sie zu der Vollkommenheit gebracht, die sie nachher in diesem Lande nicht scheinen überschritten zu haben; wie wol noch nach ihm viele, besonders aber Crebillon und Voltaire viel gute Stüke geliefert haben, die, wenigstens in einzelen Scenen, selbst gegen die griechischen nicht zu verwerfen sind.

Das größte tragische Genie unter den Neuern, vielleicht auch überhaupt, haben die Engländer an dem bewundrungswürdigen Shakespear gehabt, dem es aber bey diesem großen Genie an gereinigten Geschmak gefehlt hat. In seinen besten Stüken kommen neben Scenen von der höchsten tragischen Vollkommenheit, solche die ins Abentheuerliche fallen. In Deutschland scheinet eine schon ziemlich helle Dämmerung diesem Theile der Kunst bald einen vollen Tag zu versprechen.

(†) Hor. Ep. I. 1, 65.
— — Rem facias, rem,
Si possis recte; si non, quocunque modo rem,
Ut propius spectes lacrimosa poëmata Pupi.

(††) Dom Augustin de Montianoy Luyando, dessen Schrift unter dem Titel: Dissertation sur les tragedies espagnoles, ins Französische übersezt worden.

Trio.

(Musik.)

Ein Instrumentalstük von drey obligaten Stimmen, z. E. einer Flöte, Violin und Violoncell. Es besteht insgemein, wie die Sonate, aus drey Stüken von verschiedenem Charakter, und wird auch oft Sonata a tré genennet. Es giebt aber auch dreystimmige Sonaten, die aus zwey Hauptstimmen und einem begleitenden Baß bestehen, und oft blos Trios genennet werden. Beyde Gattungen sind in Ansehung des Sazes sehr von einander unterschieden, und sollten daher in der Benennung nicht mit einander verwechselt werden.

Das eigentliche Trio hat drey Hauptstimmen, die gegen einander concertiren, und gleichsam ein Gespräch in Tönen unterhalten. Jede Stimme muß dabey intereßirt seyn, und indem sie die Harmonie ausfüllt, zugleich eine Melodie hören lassen, die in dem Charakter des Ganzen einstimmt, und den Ausdruk befördert. Dies ist eine der schweersten Gattungen der Composition. Nicht diejenigen, die den dreystimmigen Saz (*) allein verstehen, sondern die zugleich alles, was zur Fuge und dem doppelten Contrapunkt gehöret, völlig inne, und daneben einen fließenden und ausdruksvollen Gesang in ihrer Gewalt haben, können darin glüklich seyn.

(*) S. Dreystimmig.

Es giebt Trios, die im strengen und gebundenen Kirchenstyl gesezt sind, und förmliche Fugen in sich enthalten: Sie bestehen insgemein aus zwey Violin- und einer Baßstimme, und werden auch Kirchentrios genennet. Diese müssen mehr wie einfach besezt seyn, ohnedem sind sie von keiner Kraft. Die strenge Fuge, die bey feyerlichen Gelegenheiten und stark besezten Musiken, durch das Volltönige, Feyerliche und Einförmige ihrer Fortschreitung alle Menschen rührt, hat in einem Kammertrio, wo jede Stimme nur einfach besezt ist, außer auf den Kenner, dem die Kunst allenthalben willkommen ist, keine Kraft auf den Liebhaber von Gefühl; weil er durch keine Veranstaltung zu großen Empfindungen

gen vorbereitet ist, und weil er blos auf das Einzele des Gesanges aufmerksam ist, der ihm in der Fuge nothwendig ohne Geschmak und Ausdruk vorkommen muß.
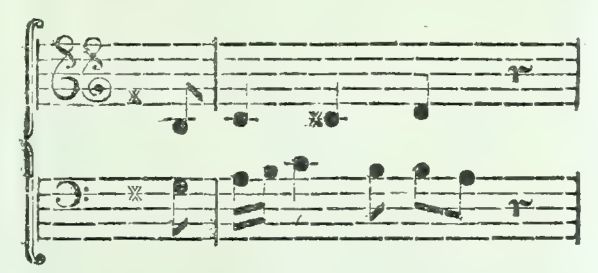
Daher erfodert das Kammertrio eine Geschiklichkeit des Tonsezers, die Kunst hinter dem Ausdruk zu verbergen. In den besten Trios dieser Art ist ein sprechender melodischer Saz zum Thema genommen, der wie in der Fuge in den Stimmen abwechselnd, aber mit mehrerer Freyheit, und nur da, wo er von Ausdruk ist, angebracht wird; oder es sind deren zwey oder drey, die oft von entgegengeseztem Ausdruk sind, und gleichsam gegen einander streiten. Singende und jedem Instrument gemäße Begleitung des Thema; freye Nachahmungen; unerwartete und wolklingende Eintritte, indem eine Stimme der andern gleichsam in die Rede fällt; durchgängig ein faßlicher und wolcadenzierter Gesang und Zwischensäze in allen Stimmen, ohne daß eine durch die andere verdunkelt werde; auch wol zur Abwechslung Schwierigkeiten und Passagen von Bedeutung, füllen den übrigen Theil des Stüks aus, und machen das Trio zu einem der angenehmsten Stüke der Cammermusik.

Gute Trios dieser Art sind aber selten, und würden noch seltener seyn, wenn der Tonsezer sich vorsezte, ein vollkommen leidenschaftliches Gespräch unter gleichen, oder gegen einander abstechenden Charakteren in Tönen zu schildern. Hiezu würde noch mehr erfodert werden, als wolklingende Melodien auf eine künstliche und angenehm ins Ohr fallende Art dreystimmig zusammen zu sezen. Nur der, welcher alle einzele Theile der Kunst mit einer fruchtbaren und lebhaften Phantasie verbände, und sich übte, jeden Zug eines Charakters oder einer Leidenschaft in den schildernden Gesprächen eines Heldengedichts, oder eines Drama, oder im Umgange, musikalisch zu empfinden, und in Tönen auszudrüken, würde eines solchen Unternehmens fähig werden, und das Trio zu der höchsten Vollkommenheit erheben.

Eben dieses läßt sich auch auf die uneigentlichen Trios, oder vielmehr dreystimmigen Sonaten von zwey Hauptstimmen mit einem blos begleitenden Baß, anwenden, die übrigens in Ansehung des Sazes wie Duette, die von einem Baß begleitet werden, anzusehen, und denselben Regeln unterworfen sind (*). Unter diesen giebt es einige, wo die zweyte Stimme der ersten mehrentheils Terzen- oder Sextenweise folgt, oder blos die Stelle einer Mittelstimme vertritt, und in der Bewegung neben den Baß fortschreitet: diese Gattung erfodert einen überaus reizenden und ausdruksvollen Gesang in der Oberstimme, und fremde und künstliche Modulationen im Saz, ohnedem geräth sie ins Langweilige und Abgeschmakte.

(*) S. Duett.

Niemand, als wer schon weit über die Lehrjahre der Composition hinweg ist, sollt es sich einfallen lassen, Trios zu sezen, es sey in welcher Gattung es wolle; da so gar viel dazu erfodert wird, ein gutes Trio zu machen. Unsere heutige junge Componisten sezen sich über diese Bedenklichkeiten weg. Daher werden wir von Zeit zu Zeit mit so viel schlechten Trios heimgesucht, in welchen ofte nicht einmal der reine dreystimmige Saz beobachtet ist, wo jedes Stük insgemein aus etlichen nichtsbedeutenden Solopassagen, wozu die beyden andern Stimmen eine fahle Begleitung hören lassen, zusammengesezt, und im Ganzen nicht ein Funken von Ausdruk oder Studium angetroffen wird. Welchem Zuhörer der nur die geringste Kunstwissenschaft besizt, muß nicht die Haut schaudern, wenn er hört, daß das Violoncell abwechselnd den Hauptgesang, der gar nichts baßmäßiges hat, führet, und die Violinen den Baß dazu spiehlen? Z. B.



Trio bedeutet auch von zwey Menuetten, die zusammengehören, die zweyte, die dreystimmig gesezt seyn muß, nach welcher die erste, die am besten nur zweystimmig ist, wiederholet wird (*).

(*) S. Menuet.

Triole.

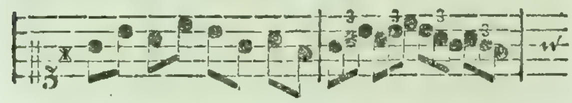
(Musik.)

Ist die Benennung von drey auf einander folgenden gleichen Noten, die den Zeitraum von zween einnehmen, wenn z. B. drey Achtelnoten auf ein Viertel,

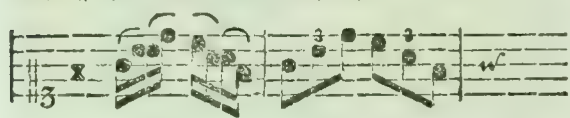
 oder

oder drey Sechzehntelnoten auf ein Achtel angebracht werden. Sie werden, wo es des Vortrags wegen nöthig ist, daß man sie sogleich erkenne, durch die Zahl 3 über der mittelsten Note angezeiget.

Die Triolen sind eine Erfindung der Neuern, und bey Gelegenheit des verzierten oder bunten Contrapunkts entstanden. Sie verrüken die natürliche Eintheilung der Zeit, ohne darüber unfaßlich zu werden, und bringen dadurch, daß drey Noten nicht länger dauren, als zwey, viele Lebhaftigkeit und Mannigfaltigkeit in die Glieder der Taktbewegung. So ist z. B. in folgendem Saz der zweyte Takt, der übrigens eine blos veränderte Wiederholung des vorhergehenden Takts ist, weit lebhafter an Bewegung und Ausdruk, als der erste:
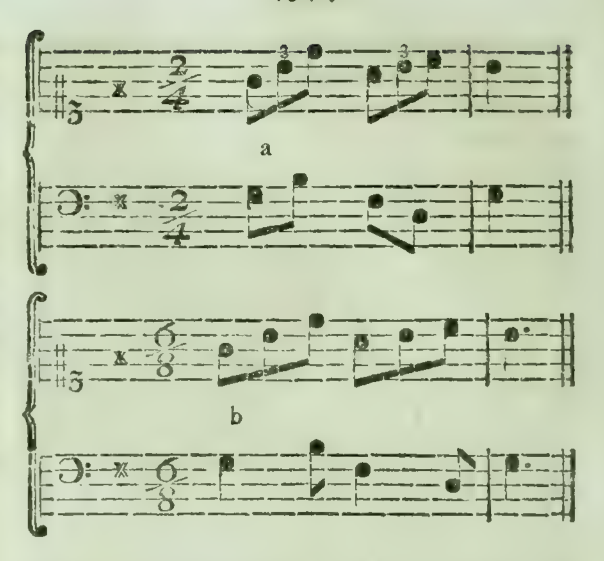


Wird die Triole aber statt vier geschwindere Noten angebracht, z. B. statt vier Sechzehntheilen auf ein Viertel, so bewürkt sie gerade das Gegentheil, und erschlafft gleichsam die Bewegung, wie hier:
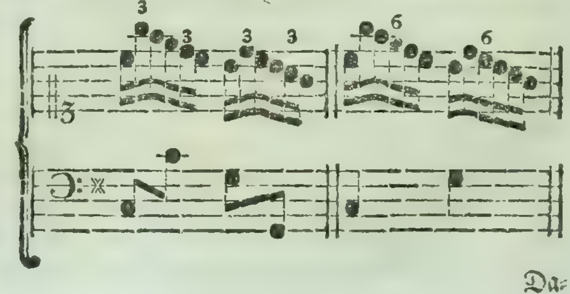


Dieser Fall ist aber selten, und der zusammengesezteren Eintheilung wegen schweerer zu spiehlen und zu verstehen, als in dem vorhergehenden Fall, weil es weit leichter ist, zwey, als vier Theile in ein Gedrittes zu bringen.

Ob nun gleich die Triolen fast wie die Tripelnoten des $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$ und anderer ähnlicher Takte anzusehen sind, so sind sie doch von diesen fürnemlich durch die harmonische Behandlung unterschieden. Bey den Triolen kann die Harmonie sich nicht bey der zweyten oder dritten Note verändern; bey den Tripelnoten hingegen kann jede Note eine andere Harmonie zum Grunde haben; sie sind daher auch schweerer im Vortrag, als die Noten der Triole, die ganz leicht vorgetragen werden. In zwey= oder mehrstimmigen fürnemlich Clavierstüken hütet man sich zwey Noten gegen eine Triole zu sezen, wie bey a, weil die gegenseitige Bewegung wiedrig, und schweer zu treffen ist: zu den Tripelnoten hingegen können jederzeit zwey Noten angebracht, und ohne die geringste Schwierigkeit getroffen werden, wie bey b.



Wollte man auch die erste und dritte Baßnote des ersten Beyspiehls durch einen Punkt verlängern, und die zweyte und vierte zu Sechzehntheilen machen, so trift die Sechzehntelnote doch nicht auf der lezten Note der Triole, sondern erst nach ihr; doch ist diese Zusammensezung leichter zu treffen und zu verstehen, als die vorhin angezeigte, und kommt auch hin und wieder in Clavierstüken vor, ob sie gleich da noch ihre Schwierigkeiten im Vortrag behält.

Die Triolen haben vermuthlich zu den Sextolen Gelegenheit gegeben, die mit der Zahl 6 bezeichnet, und statt vier Noten auf einer Zeit angebracht werden, z. B. sechs Sechzehntel statt vier auf ein Viertel. Man unterscheidet sie aber im Vortrag auf eine merkliche Art von den Triolen. Diese werden, wenn auch ihrer zwey zusammengezogen werden, wie die Achtel im $\frac{6}{8}$ Takt marquirt, nämlich drey und drey; jene hingegen wie die Achtel im $\frac{3}{4}$ Takt, nämlich zwey und zwey. Zu zwey zusammengesezten Triolen können auf dem Claviere zwey Noten in der Baßstimme ganz bequäm angeschlagen werden, zur Sextole aber nicht. Z. B.



Daher sie genau bezeichnet werden müssen, wenn sie recht vorgetragen werden sollen.

Man hat in Solosachen noch mehr dergleichen Olen von 5, 7, 9 und mehreren Noten, für die man noch keine Namen hat, eingeführet. Sie erfodern aber einen geschikten Spiehler, und sind bey dem allen, zumal wenn sie von keiner beträchtlichen Geschwindigkeit sind, und ihrer etliche auf einander folgen, von wiedriger Würkung auf den Zuhörer, weil sie die natürliche Taktbewegung ganz aufzuheben scheinen, da die Triolen und Sextolen hingegen sich leicht in jede Taktbewegung schiken, und wenn sie mit Geschmak und Ueberlegung angebracht werden, dem Gesang ein großes Leben geben.

Triton.

(Musik.)

Die Alten haben die übermäßige Quarte F-H Tritonus genennt, weil sie aus drey ganzen Tönen besteht, folglich einen halben Ton höher ist, als die reine Quarte. Da man in dem damaligen System von keinen andern, als großen ganzen Tönen, wuste, so war das Verhältniß desselben von $\frac{512}{729}$. In dem heutigen System sind die zwey falschen Quinten ×C-g und ×G-d von diesem Verhältniß, und unser Triton, der aus zwey großen und einem kleinen ganzen Ton zusammengesezt ist, hat das Verhältniß $\frac{32}{45}$, und ist folglich um $\frac{80}{81}$ tiefer, als der Tritonus der Alten.

Dieses Intervall wurd vor Alters wegen seiner Härte und wegen der Schwierigkeit, es im Singen zu treffen, unter die unmelodischen Fortschreitungen gezählet, und an dessen statt mußte allezeit die reine Quarte F-B gesungen werden, wodurch denn auch die würkliche Einführung des B in der älteren Musik veranlasset worden (*). Auch in der heutigen Musik gehört sowol der Triton als seine Umkehrung, die falsche Quinte, unter die verbotenen melodischen Fortschreitungen, doch nur im strengen Kirchenstyl; außerdem aber, und fürnemlich in Recitativen, werden beyde bey nachdrüklichen Stellen ohne Bedenken gesezt, und sind oft von der größten Kraft und Schönheit in der Melodie.

(*) S. B.

Der Triton kömmt in allen unseren Durtonleitern von der vierten zur siebenten Stufe vor; man muß ihn aber von der großen Quarte, die in dem verminderten Dreyklang von der Quinte des Grundtones zur Octave desselben vorkommt, wol unterscheiden. Ersterer ist die eigentliche übermäßige Quarte, die in der Umkehrung zur falschen Quinte wird: die große Quarte des verminderten Dreyklanges aber wird in der Umkehrung zur verminderten Quinte. Jener ist ein dissonirendes, diese aber ein mehr consonirendes Intervall, deren Behandlung in der Harmonie sehr von einander unterschieden ist, wie an seinem Ort gezeiget worden. (*)

(*) S. Quarte, Quinte.

Triumphbogen.

(Baukunst.)

Unter den Ueberbleibseln der ehemaligen römischen Pracht, befinden sich einige, denen man den Namen Triumphbogen gegeben hat; weil sie die Gestalt großer gewölbter Stadtthore haben, und zum Andenken wichtiger Eroberungen gesezt worden. Sie werden auch Ehrenporten genennt. Man siehet in Rom noch drey Denkmäler dieser Art, die den Kaysern Titus, Septimius Severus und Constantinus zu Ehren gesezt worden. Sie sind alle drey nach einerley Form; ein sehr großes und hohes Portal, zu dessen beyden Seiten sich noch zwey kleinere befinden. Die vodere und hintere Hauptseiten sind mit Säulen verziehret, die ein vollständiges Gebälke mit darüber gesezter Attike tragen. Ueber den Bogen, und an dem Fries des Gebälkes findet man die Abbildung der großen Thaten, wodurch das Denkmal veranlasset worden, in Stein ausgehauen.

Es scheinet, daß diese prächtigen Gebäude in Rom unter der Regierung der Kayser aufgekommen seyn. Sie gehören überhaupt in die Classe der Denkmäler, von denen wir in einem besondern Artikel gesprochen haben. In den neuern Zeiten werden dergleichen Ehrenporten bey feyerlichen Einzügen großer Monarchen bisweilen nachgeahmet, aber meistentheils auf eine sehr leichte Art gebaut, und hernach wieder eingerissen. Das große Portal an dem Königlichen Schloß in Berlin, ist nach dem Muster des Triumphbogens des Kaysers Septimius Severus gebaut.

Troken.

(Schöne Künste.)

Es ist schweer den eigentlichen metaphorischen Sinn dieses Worts, wenn es von Werken des Geschmaks gebraucht wird, zu bestimmen. Es scheinet überhaupt einen Mangel ästhetischer Annehmlichkeit eines Gegenstandes auszudrüken. Sehen wir auf die eigentliche Bedeutung zurüke, in der das Wort ebenfalls etwas mangelhaftes bedeuten kann, so finden

wir, daß es auch den Mangel der Säfte anzeiget, wodurch die natürlichen Körper des Pflanzen- und des Thierreiches ein gesundes und wolgefälliges Ansehen bekommen. Eine trokene Pflanze ist zwar keines der ihr zukommenden wesentlichen Theile beraubet, aber der Lebenssaft, daher sie die volle Schönheit der Gestalt und das Gefällige des Ansehens erhalten sollte, fehlet ihr. Hievon scheinet die Bedeutung des Wortes, wenn es von Gegenständen des Geschmaks gebraucht wird, hergenommen zu seyn.

Diesem zufolge würde die Trokenheit zwar keinen Mangel des Wesentlichen oder des Nothwendigen; sondern blos Armuth, oder gänzliche Beraubung des Annehmlichen ausdrüken. In der That sagt man von einer Erzählung sie sey troken, wenn sie auch bey der genauesten Richtigkeit des Wesentlichen der Geschichte, bey Anführung der kleinesten Umstände, weder die Phantasie, noch die Empfindung, angenehm unterhält: und so wird überhaupt jeder Gegenstand des Geschmaks, der nur dem Verstande Richtigkeit zeiget, für den sinnlichen Theil unsrer Vorstellung aber nichts reizendes hat, troken genennt.

Und hieraus läßt sich unmittelbar abnehmen, daß die Trokenheit in Werken des Geschmaks ein sehr schweerer Fehler sey, weil sie dem Zwek derselben gerad entgegen steht. Eben der Annehmlichkeiten halber, in deren Mangel das Trokene besteht, wird ein Gegenstand ästhetisch, oder für die schönen Künste brauchbar, daher würde das schönste Gedicht, die Aeneis z. B. in einer trokenen Uebersezung aufhören ein Gedicht, ein Werk des Geschmaks zu seyn.

Man verfällt leicht ins Trokene, wenn man blos mit dem Verstand arbeitet und weder der Einbildungskraft, noch dem Herzen einen Antheil an der Arbeit giebt. Was in Absicht auf strenge Wissenschaft ein glüklicher Schwung des Genies ist, sich immer blos am Wesentlichen der Begriffe zu halten, und alles bis zur höchsten Deutlichkeit zu entwikeln, wird in schönen Künsten verderblich. In Werken des Geschmaks kommen die Säfte, wodurch sie ihr Ansehen, ihre Annehmlichkeiten und ihre Reizungen bekommen, von glüklicher Mitwürkung der Phantasie und des Herzens her. Wessen Phantasie bey der Arbeit nicht erhizt ist, oder wenigstens lacht; wessen Herz nicht Wärme dabey fühlt, der läuft Gefahr, troken zu werden. Bey den mühesamen Arbeiten ist man in diesem Falle; deswegen jeder Künstler wolthut das Werk von der Hand zu legen, so bald ihm die Arbeit mühesam wird. In Werken des Geschmaks alles nach Regeln abfassen, anstatt dem Feuer des Genies zu folgen, macht ebenfalls troken. Nur die, die ihrer Materie völlig Meister sind, und die Mittel zur Ausübung gänzlich in ihrer Gewalt haben, vermeiden die Trokenheit.

Tropen.

(Redende Künste)

Könnte im Deutschen durch Ableitungen gegeben werden. Denn die Tropen sind nichts anders, als Ableitungen der Wörter und Redensarten auf andre Bedeutungen (†). So wird in der Redensart: *die ganze Stadt ist bestürzt*, das Wort *Stadt* von seiner eigentlichen Bedeutung auf die Bezeichnung der Einwohner abgeleitet, und ist in dieser Redensart ein Tropus. Es giebt, wie wir bald sehen werden, sehr viel Arten dieser Ableitung, jede Sprache hat eine unzählige Menge derselben und sie entstehen aus verschiedenen Ursachen. Eine der gewöhnlichsten ist der Mangel eigentlicher Wörter. Man sagt: *dieser Mensch hat eine harte Seele*, weil man kein eigentliches Wort hat, dasjenige auszudrüken, was der Tropus *hart* hier bezeichnet; andre male entstehen sie, weil man in der Eil, und um kurz zu seyn, einen Ausdruk statt einer Umschreibung, oder auch nur, weil er sich der Einbildungskraft eher, als der eigentliche darstellt, gebraucht; wie in den Redensarten: *Europa hat mehr Künste, als jeder andrer Welttheil; er führt hundert Pferde an*, anstatt hundert gewaffnete Reuter. Gar ofte entstehen die Tropen aus dem Bestreben nachdrüklich zu seyn, und das, was man sagen will, dem anschauenden Erkenntniß vorzubilden. So sagt man: *Er brennt vor Zorn.*

Es ließe sich leicht zeigen, daß der größte Theil jeder Sprache aus Tropen besteht, davon aber die meisten ihre tropische Kraft verlohren haben und für die eigentlichen Ausdrüke gehalten werden. Wir wollen aber hier keine Abhandlung über die Tropen schreiben; wer diese Materie in ihrem ganzen Umfang gründlich behandelt sehen will, kann darüber das Werk eines französischen Schriftstellers lesen.

(†) Verbi vel sermonis à propria significatione in aliam cum virtute mutatio. Quintil. VIII. 6.

(*) Traité des Tropes par Mr. du Marsais.

lesen (*). Wir betrachten sie hier nur in Absicht auf ihre ästhetische Kraft, in so fern sie der Rede eine ästhetische Eigenschaft geben, die Quintilian in angezogener Stelle Virtutem nennt, und die unser Baumgarten zu sehr einschränkt, da er sie unter das ästhetische Licht sezt. Wir halten uns aber hier nur bey dem allgemeinen auf; weil wir die Kraft der besondern Gattungen der Tropen, in den jeden besonders gewiedmeten Artikel betrachten.

Alle Tropen haben das mit einander gemein, daß der Begriff oder die Vorstellung, die man erweken will, nicht unmittelbar, sondern vermittelst eines andern erwekt wird. Diese Verwechslung geschieht entweder aus Noth, weil man kein die Sache unmittelbar ausdrükendes Wort hat, oder aus Absichten. Aus Noth nennt man unsichtbare Dinge mit Namen der sichtbaren. So bald man aber dieser Tropen nur in etwas gewohnt wird, so verliehren sie ihre Kraft und sind wie eigentliche Ausdrüke. Bey den Ausdrüken, fassen, sehen, begreifen, sich vorstellen, erwägen, fällt uns gar selten ein, daß sie Tropen sind.

Man kann aus gar vielerley Absichten die Begriffe verwechseln. Entweder scheuet man sich die Sache geradezu zu sagen, weil sie etwas anstößiges oder beleidigendes, oder auch blos etwas zu rohes hat. Daher entstehen mancherley Tropen. So hält man für anständiger von einem Menschen zu sagen, er habe etwas eilig gelebt, als geradezu zu sagen, er habe sich mancherley den Körper schwächenden Wollüsten ergeben. Durch dergleichen Tropen kann man manches sagen, das sich geradezu gar nicht sagen ließe. Diejenige Art Menschen, die ein besonderes Studium daraus machen, in dem gesellschaftlichen Leben alles rohe, anstößige, widrige, zu vermeiden, die überall Gefälligkeit und Zierlichkeit anzubringen suchen, haben ungemein viel tropische Redensarten, die ihnen eigen sind. Sie fallen aber auch leicht in das Gezwungene und Geziehrte.

Man braucht aber auch Tropen in Absichten, die jenen gerade entgegen gesezt sind; nämlich weil der unmittelbare Ausdruk nicht stark, nicht treffend, nicht mahlerlich genug ist; oder mit einem Worte, weil er die Sache nicht nahe und kräftig genug darstellt. Im vorhergehenden Fall werden alle Sachen mit einem Schleyer bedekt, der das Unangenehme verbirget und nur das Artige darin sehen läßt; in diesem aber werden sie in ihrer nakenden Gestalt gezeiget; und wo dieses noch nicht genug ist, wird ihnen so gar die Haut noch abgezogen, damit alles und jedes noch deutlicher und treffender möge gesehen werden. Der unmanierliche Mensch wird alsdenn zum Bären, der grausame zum Tyger.

Endlich hat man bey Verwechslung der Ausdrüke bisweilen auch blos die Absicht die Vorstellung leichter und sinnlicher zu machen. So sagt man von einem Menschen, der vortheilhafte Verbesserungen seiner Glüksumstände zu hoffen hat, er habe schöne Aussichten.

Aus diesen verschiedenen Absichten, entstehen so unzählige Arten der Verwechslung in den Vorstellungen und Ausdrüken, daß es ein kindisches Unternehmen wäre, sie alle herzählen und bestimmen zu wollen. Noch ungereimter würde es seyn, die Erfindung und den Gebrauch der Tropen durch Regeln lehren zu wollen. Alles, was hievon überhaupt mit einigem Nuzen kann gesagt werden, besteht in allgemeinen Anmerkungen, welche einige Kraft haben können, den Geschmak in dem Gebrauch der Tropen zu lenken.

Jeder Tropus hat etwas ähnliches mit einem Zeichen. Denn aus der Vorstellung, die er unmittelbar erwekt, muß eine andre hervorgebracht werden, so, daß die erste eingermaaßen das Zeichen der andern ist. Aus dieser Vorstellung lassen sich verschiedene nüzliche Anmerkungen herleiten. Die Zeichen müssen verständlich, auch nicht gar zu weit hergesucht seyn; sie müssen von Dingen hergenommen seyn, die allgemein bekannt sind, nicht aus Gegenständen einer besondern Lebensart, am allerwenigsten aus solchen, womit allein die geringste Classe der Menschen sich beschäftiget, sondern aus solchen, die etwas schäzbares, etwas edles haben; aus den Würkungen der Natur, aus Nationalgeschäften, aus allgemeinen menschlichen Verrichtungen, aus Künsten und Wissenschaften, die etwas allgemeines und edles haben.

In Ansehung ihres Gebrauchs muß man auf die Ursache, die sie hervorbringt, sehen. Wie die Noth nirgend ein Gesez erkennt, so ist es auch hier. Wo sie aus Noth gebraucht werden, da sind sie unvermeidlich, und in diesen Fällen dienen allein die vorhergehenden Anmerkungen. Nur muß man diese Noth nicht zur Tugend machen wollen. Immer Zeichen, anstatt der Sache selbst gebrauchen, erwekt

erwekt in die Länge Ekel, und macht Ermüdung. Man würde abgeschmakt werden, wenn man allezeit in Tropen reden wollte.

Braucht man die Tropen in der zweyten Absicht, so hat man sich vornehmlich vor der Weichlichkeit und der Ueppigkeit in ihrem Gebrauch, die im Grunde eine blos kindische Ziereren ist, in Acht zu nehmen. Alles gerade zu zusagen, ist freylich oft grob, oft anstößig und manchmal beleidigend: aber auch immer verblümt zu seyn, alles zu schmüken, oder zu beräuchern, ist vielleicht noch wiedriger. Wenigstens können männliche, freye Seelen eher die erstere, als diese Ausschweifung vertragen. Es giebt Leute, die so übertrieben zärtlich sind, daß sie bald gar nichts mehr mit ihrem Namen nennen dürfen, kleinmüthige, kindische, aller Nerven beraubte Seelen, die überall etwas finden, das ihnen Scheuh macht, Sybariten des Geschmaks. Solche Seelen verräth ein ausschweifender Gebrauch schonender Tropen.

Auch in der dritten Absicht muß man sich vor der Unmäßigkeit hüten, welche hier allzugroße Heftigkeit verräth, so wie die vorhergehende zu viel Weichlichkeit anzeiget. So wie ein Mensch, der nichts ohne Fechten mit Händen und Füßen sagen kann und die Erzählung der gleichgültigsten Dingen mit den seltsamsten Verdrähungen begleitet, abgeschmakt wird, so wird es auch der, welcher beständig in verstärkenden Tropen spricht, und zum Theil auch der, welcher ohne überhäufte Menge derselben, sie übertreibt. Man muß hier die besondere Absicht in welcher man spricht, oder schreibt, genau vor Augen haben, und die Lage, nebst dem Charakter der Personen, für welche man schreibt, damit man die allein untadelhafte Mittelstraße zu wählen im Stande sey.

Auch in der vierten Absicht kann der Gebrauch der Tropen gar sehr übertrieben werden. Dieses scheinet besonders seit einigen Jahren in Deutschland aufzukommen, wo zu befürchten ist, daß man, wie ehedem in Griechenland und Rom, auf den ausschweiffenden sophistischen und rhetorischen Geschmak des Schönschreibens verfalle, ohne zuvor, wie bey jenen Völkern geschehen, jemals die schöne Einfalt der Natur erreicht zu haben. Man kann von gewissen Gegenden Deutschlands bald keine deutsche Schrift von Geschmak lesen, wo nicht die Tropen, die am sparsamsten, als feine Würze sollten gebraucht werden, in der größten Verschwendung vorkommen. Insonderheit scheinet man sich in diejenige verliebt zu haben, die von den zeichnenden Künsten hergenommen werden. Man hört von nichts als von der Grazie, dem Contour, dem Colorit, dem schönen Ideal u. d. gl.

Man muß also nicht nur überhaupt im Gebrauch der Tropen sich zu mäßigen wissen, sondern auch in der Wahl derselben alles Affektirte, alle Ueppigkeit und asiatische Zärtlichkeit vermeiden. Die griechischen Grammatiker haben mit einer übertriebenen Genauigkeit die Gattungen der Tropen aus einander gesezt. Nur die vornehmsten Arten machen eine Liste von Namen, die dem guten Geschmak Gefahr drohen. Wir überlassen jedem Liebhaber, die hievon Unterricht haben wollen, die Mühe sie bey jenen Schriftstellern nachzusuchen. Was von besondern Tropen uns anmerkungswürdig geschienen, ist unter folgenden Artikeln zu finden: Allegorie, Metapher, Spott, Hyperbel, Umschreibung oder Periphrasis.

Tropfen.

(Baukunst.)

Sind kleine Zierrathen an dem Unterbalken der dorischen Ordnung. Nämlich unter jeden Dreyschliz kommen sechs solche Tropfen in Form abgestuzter Kegel, und in eben dieser Ordnung werden sie auch an dem Kinne der Kranzleiste angebracht. (*) Es ist blos aus Neigung zum Gewöhnlichen, daß man sie in der Baukunst beybehalten hat, wo sie eben nichts zur Schönheit beytragen. Einige halten sie für Vorstellungen der Tropfen von Pech oder Wachs, welches die alten Baumeister auf die Dreyschlize (die ursprünglich Balkenköpfe waren,) geklebet, um sie vor dem Eindringen der Nässe zu bewahren; andre halten sie für Köpfe der Zapfen, wodurch die Queerbalken an die Unterbalken befestiget worden. Gegenwärtig sind sie in der That nichtsbedeutende Zierrathen, die ein Baumeister ohne Schaden des guten Geschmaks weglassen könnte.

(*) S. Kranzleiste.

Tropheen.

(Baukunst.)

Ursprünglich waren sie von eroberten Waffen zusammengesezte Denkmäler, die an dem Orte des Sieges gesezt wurden. Zur Nachahmung derselben

selben hat man hernach in der Baukunst allerhand in Holz oder Stein ausgehauene Waffen, als Zierrathen angebracht, und sie entweder in den Giebelmauren, oder auf den Gebälken und Gallerien, oder auch an den Wänden und Pfeilern der Gebäude angebracht, wie verschiedentlich an dem berlinischen Arsenal zu sehen. Die Tropheen an den Wänden sind aus Nachahmung einer Gewohnheit der Römer und vermuthlich auch anderer Völker entstanden; bey denen es bisweilen geschah, daß ein aus dem Krieg zurükgekommener Bürger die Waffen des von ihm erlegten Feindes an der Aussenseite seines Hauses aufgehangen, wo sie nach den Gesezen, wenn auch ein solches Haus durch Kauf in andre Hände gekommen war, nicht durften weggenommen werden.

Diese Zierrathen sind hernach auf andre Arten nachgeahmt worden, da man so wol in den Außenseiten einiger Gebäude, als inwendig in den Zimmern, andre Sachen, als Jagdgeräthe, musikalische Instrumente, Werkzeuge der Künste und Wissenschaften in wolgezeichneten Grupen, wie angehengt, anbringet, die bisweilen, wiewol sehr uneigentlich auch Tropheen genennt werden. Dergleichen sieht man in Berlin an dem Gebäude, der Academie der Wissenschaften und der Academie der Künste, wodurch die Bestimmung dieses Gebäudes schon von außenher erkannt wird.



U.

Uebereinanderstellung; Ueberstellung.
(Baukunst.)

In großen und hohen Gebäuden, hauptsächlich bey Thürmen geschieht es bisweilen, daß jedes der übereinanderstehenden Geschosse seine eigene Säulen hat. In diesen Fällen hat der Baumeister verschiedenes zu bedenken, um nicht gegen die Regeln anzustoßen.

Was zuerst hiebey in die Augen fällt, sind die zwey Grundsäze, auf welche das Wesentliche in der Uebereinanderstellung ankommt. Daß die schwächere Ordnung oben, und die stärkere unten komme, und daß die Säulen gerade übereinanderstehen, so daß die Axen der übereinanderstehenden Säulen in eine einzige senkrechte Linie fallen. Beydes sind nothwendige Regeln, deren Verabsäumung den Geschmak und das Auge beleidigen würde.

Insgemein wird die dorische Ordnung zu unterst gesezt, darüber die jonische, und wo drey Geschosse sind, über dieser die Corinthische oder Römische. Auf diese Weise ist die gehörige Abstufung der Stärke und Festigkeit von unten bis oben wol beobachtet.

Die starke Ausladung der Gebälke könnte verhindern, daß man die Füße der darüberstehenden Säulen nicht mehr sehen könnte. Diesem wird entweder dadurch abgeholfen, daß die untern Gebälke weniger Ausladung über den Fries haben, als ihnen zukäme, oder daß die obern Säulen auf eine über dem untern Gebälke weglaufende Plinthe gesezt werden. Einige Baumeister sezen sie aus eben diesem Grunde auf Säulenstühle. Allein, zu geschweigen, daß sie, weil man die Füße dieser Säulenstühle nicht sehen kann, verstümmelt aussehen, so haben sie noch dieses Nachtheilige, daß dadurch die edle Einfalt zu sehr aufgehoben wird.

Aus der andern Regel folget auch nothwendig, daß die untere Dike des Stammes der Säule, die auf einer andern steht, nicht größer seyn könne, als die obere Dike des Stammes an der darunterstehenden. Daher bekommt nothwendig jedes Geschoß seinen Model, der aus dem Model der untersten Ordnung und der Regel der Verdünnung der Stämme bestimmt werden muß. Wenn also der untere Säulenstamm um $\frac{1}{5}$ verdünnet oder eingezogen wird, so ist der Model der zweyten Ordnung $\frac{4}{5}$ dessen, wonach die untere abgemessen ist. Ist noch eine dritte Ordnung über der zweyten, so ist deren Model $\frac{4}{5}$ dessen, der in der zweyten gebraucht worden, oder $\frac{16}{25}$ dessen, der zu unterst angenommen worden. (*) Dieses ist schlechterdings nothwendig. Sollte es sich finden, daß dadurch eine der obern Ordnungen in andern Absichten zu niedrig würde, so weiß ein verständiger Baumeister sich durch andre Mittel, als durch Uebertretung einer so wesentlichen Regel zu helfen. Er kann die Plinthe höher machen, oder anstatt der Plinthe einen hohen gerade durch das ganze Geschoß laufenden Fuß anbringen, um die Höhe zu erreichen.

(*) S. Model.

Ein Hauptumstand ist hier noch zu bedenken. Weil die Axen der Säulen nothwendig auf einander treffen müssen, die Model aber in der Höhe immer kleiner werden, so wird auch die Säulenweite in jedem Geschoß anders. Wenn sie z. B. unten 8 Model ist, so ist sie in der nächsten Ordnung 10 und in der dritten $12\frac{1}{2}$ Model. Dieses kann in den Fällen, wo jede Ordnung Balken= oder Sparrenköpfe oder Zahnschnitte hat, den Baumeister in große Verlegenheit sezen; weil auch die Mitte dieser Theile durch alle Geschosse auf einander, und allemal eine auf die Axe der Säulen treffen muß. Daher kommt es, daß auch von guten Baumeistern häufige Fehler, die daher entstehen, nicht vermieden worden sind. Um so viel mehr hat man Ursache, wegen der Ausmessung dieser Theile, die Goldmannische Regeln anzunehmen, welche allen diesen Schwierigkeiten am sichersten abhelfen. (*)

(*) S. Ordnung.

Ueberfluß.
(Schöne Künste.)

Der Reichthum in Werken der Kunst, der ihrer Würkung schadet. Es ist eine bekannte Anmerkung, daß man auch des Guten zu viel thun könne. Wir wollen dieses besonders auf die Werke der Kunst anwenden, und einigen Künstlern, denen dieses nüzlich seyn kann, begreiflich machen, daß man auch zu viel Schönes zusammen häufen könne. Die Künste haben hierin mit den Veranstaltungen des gemeinen Lebens nichts voraus, noch der Geschmak am Schönen, vor dem gröbern Geschmak, der auf die Befried=

friedigung der natürlichen Bedürfnisse abziehlt. Der Ueberflus schwächt überall die Annehmlichkeit des Genusses.

Diejenigen, denen die Wahl der Mittel zur Befriedigung der natürlichen Bedürfnisse schweerer wird, als die Anschaffung derselben, genießen unstreitig weniger Vergnügen, als die, deren Begierden durch einige Schwierigkeiten sie zu befriedigen gereizt, und deren Geschmak durch Mäßigkeit in seiner natürlichen Lebhaftigkeit erhalten wird. Eben so geht es in Sachen, die blos auf die feinere Bedürfnisse der Seele abziehlen. Was für ein entzükendes Vergnügen ist es nicht, sich der Wollust der Freundschaft und der Zärtlichkeit zu überlassen, wenn die Gelegenheit dazu etwas selten ist? Mit was für durchdringendem Vergnügen wird man nicht eingenommen, wenn man sich in einer guten Gesellschaft befindet, wo Geist, Munterkeit und Vergnügen mit Verstand und Kenntniß herrscht, wenn man sie selten genießt?

Eine reiche Bildergallerie rührt anfänglich durch den Reichthum und die Mannigfaltigkeit, aber der Geist wird bald durch die Menge der Gegenstände zerstreuet; man hat Mühe seine Aufmerksamkeit zu sammeln, um das Vergnügen von einem Meisterstük ganz zu genießen. Ein Gemählde von der ersten Art in einem Zimmer, sammelt alle unsre Sinnen zusammen, und wir genießen es ganz. Ein einziger Diamant an dem Hals, oder auf der Brust einer Schönen, reizt das Auge ungemein; aber die Menge derselben macht einen Augenblik erstaunt, und verliehrt bald allen Reiz.

Der Künstler versteht seinen Vortheil gewiß nicht, der das Schöne in seinen Werken aufzuhäufen sucht; denn je höher seine Gattung ist, je sparsamer muß es vorkommen. Die fürtreflichsten Gleichnisse, die häufig sind, verliehren ihre Kraft; in einem Gemählde von viel Figuren, wo jede eine Hauptfigur zu seyn verdienet; im Drama, wo jede Person unsrer ganzen Aufmerksamkeit werth wäre, in einem Tonstük, wo jeder Ton mit allen Vortheilen des Reizes und des Nachdruks vorgetragen wird, wo jede Figur tief ins Herz dringet, an allen solchen Werken ist ein schädlicher Ueberflus. Nichts ist fürtreflicher, als die Metaphern und die starken Gedanken des englischen Dichters Young, aber ihr Ueberflus macht sie ermüdend und gebiehrt Ekel.

Es scheinet, als wenn die ersten Kenner, sowol unter den Alten, als unter den Neuern die vornehmsten Werke der Bildhauer mehr bewunderten, als die ersten Werke der Mahler. Sollte der Grund hievon in der Sparsamkeit des Schönen liegen, die in jenen größer ist? Daß die feinesten Kenner den Schriften aus den Zeiten des Augustus und Ludwig des XIV vor denen, die unter Trajan, und unter Ludwig dem XV erschienen sind, den Vorzug geben, kommt größtentheils daher, daß die leztern an Schönheiten überfließen, die in jenen mit kluger Sparsamkeit angebracht sind.

Es ist ein ungemein schädliches Vorurtheil, zu glauben, daß man Schlag auf Schlag unaufhörlich den Geist und die Empfindung angreifen müsse. Denn dieses ist der gewisseste Weg nur schwach zu rühren. Der Künstler versteht sein Interesse am besten, der jeden großen Eindruk so weit von andern entfernt, daß er Zeit hat, sich völlig dem Gemüthe einzudrüken, und sich darin ganz auszubreiten. Je größer die Schönheiten in einem Werk sind, je sparsamer müssen sie vorkommen.

Ist diese Sparsamkeit auch bey der höchsten Schönheit nöthig, so ist sie es noch sehr vielmehr bey Dingen, die blos als Zierrathen anzusehen sind, wo der Ueberflus schnellen Ekel gebiehrt. Die Anmerkungen, welche wir im Artikel über die edle Einfalt vorgetragen, können hieher gezogen werden. Diese ganze Betrachtung aber ist für den deutschen Künstler vorzüglich nothwendig; damit er nicht durch den Schein geblendet, die Werke andrer Völker aus dem Zeitpunkt der Ueppigkeit zu Mustern annehme, wie die ersten italiänischen Baumeister gethan haben.

Uebergang.

(Redende Künste.)

Die verschiedenen Arten wie Redner und Dichter von einem Gedanken auf den folgenden, von einem vorgetragenen Punkt auf einen andern übergehen, verdienet in der Theorie der redenden Künste besonders betrachtet zu werden; weil sie sehr viel zur Annehmlichkeit, Klarheit und dem Charakter der Rede überhaupt beytragen. Dieser Uebergang geschiehet entweder unmittelbar, so daß zwey ganz verschiedene Gedanken, ohne etwas dazwischen geseztes auf einander folgen, oder mittelbar durch Bindewörter, oder kurze Bindesäze und Formeln, wodurch der Grund oder die Art der Verbindung angezeiget wird.

Wir betrachten hier vornehmlich die Uebergänge, die mittelbar durch einzele Wörter, oder Formeln geschehen, was von den römischen Lehrern der Redner transitus, und transitio genennt wird. (†) Was die Bindewörter, oder Conjunktionen in einzelen Perioden sind, das sind die Uebergangsformeln in Absicht auf die ganze Rede. „Ohne die Bindewörter, sagt ein großer Kunstrichter, kämen in der Rede nur abgerissene zerstükte Glieder heraus, die nichts festes ausmachten. Die Rede würde, wie eine Liste von gesammelten Ausdrüken und Redensarten aussehen. Sie dienen zu verknüpfen, zu erweitern, zu vermehren, zu bedingen, entgegen zu sezen, gegen zu halten, zu entwikeln, den Zeitpunct, die Ursache, den Schluß anzudeuten; die Rede fortzusezen und abzuführen.“ (††) Der historische, der lehrende, der unterhaltende Vortrag, und überhaupt die Schreibart, darin mehr Verstand, als Einbildungskraft und Empfindung herrscht, können den mittelbaren Uebergang nicht entbehren, und gewiß hängt ein großer Theil der Deutlichkeit und Annehmlichkeit des Vortrages davon ab.

In dem Vortrag einer ganz strengen Lehrart, wie z. B. in mathematischen und philosophischen Beweisen, ist man sorgfältig jeden zum Beweis dienenden Saz durch ein Bindewort an den vorhergehenden zu hängen: man findet da immer die Wörter; darum, nun aber, also, deswegen, folglich u. d. gl. Denn da ist es sehr wesentlich, daß der Leser überall den genauesten Zusammenhang aller Säze vor Augen habe. Zum erzählenden Vortrage schiken sich diese Formeln nicht; weil da die Sachen nicht einen wesentlichen, sondern mehr zufälligen Zusammenhang haben. Deswegen findet man da ganz andere Arten des Ueberganges: hierauf; inzwischen; dessen ungeachtet; nunmehr; darauf u. s. f. Andre Gattungen des Vortrages haben wieder ihre Formeln. In dem lyrischen Gedicht aber fallen sie fast ganz weg, und der Uebergang geschieht, der Empfindung gemäß, meistentheils unmittelbar. Doch kommen auch da noch Uebergangswörter vor, die aber mehr die Art der Ausrufungswörter, (Interjektionen) als der Bindewörter haben.

Man kann überhaupt anmerken, daß die verschiedenen Gemüthslagen, darin die redende Person sich befindet, auch die Verschiedenheit des Ueberganges natürlicher Weise verursache, und daß deswegen drey verschiedene Gattungen desselben vorkommen müssen, nach dem die Folge der Rede durch den Verstand, oder durch die Einbildungskraft, oder durch die Empfindung bestimmt wird. In Werken, die blos auf deutlichen Unterricht gehen, werden zum Uebergang Formeln gebraucht, die auf eine gerade, einfache Weise den Zusammenhang der Gedanken anzeigen; sie zeigen uns zum voraus, ob das Folgende ein Schluß sey, der aus dem vorhergehenden gezogen wird; oder ob es eine Erweiterung, eine Einschränkung und nähere Bestimmung, ein Gegensaz des vorhergegangenen sey; ob es wesentlich zur Sache diene, oder nur beyläufig angemerkt werde; ob es eine Fortsezung der vorgetragenen Materie, oder etwas davon verschiedenes sey u. s. w. Kurz, diese Formeln lassen uns die ganze Methode, nach welcher der Redner denkt, in völliger Klarheit sehen, und der Vortrag bekommt dadurch ein sehr helles Licht und mancherley angenehme Wendungen.

In Werken, wo schon mehr auf Annehmlichkeit, mannigfaltige Befriedigung des Geschmaks gesehen wird, kommen künstliche, dem Geschmak schmeichelnde Formeln des Ueberganges vor, die in dem Wiz, oder in der Laune des Redenden ihren Ursprung haben. Es giebt zierliche, lustige, satirische, poßirliche und andere Arten des Ueberganges, die vielleicht eben sowol, als die Figuren, über die so sehr viel geschrieben worden, verdienten in der Rhetorik betrachtet zu werden, da sie gewiß viel zur Vollkommenheit der Schreibart beytragen.

Ein unmittelbarer Uebergang von einem Hauptpunkt, oder von einem geendigtem Haupttheile der Rede auf einen neuen, hat oft etwas hartes. Man erwartet einen Wink, daß ein Hauptpunkt geendiget sey, und nun etwas neues anfange. Die Griechen bedienten sich in ihrem lehrendem Vortrag gar ofte der kurzen Formel: so viel hievon, oder eines diesem ähnlichen Schlusses, und zeigten alsdenn, ohne Um=

(†) Der Verfasser der IV Bücher über die Rhetorik an Herennius, sagt: Transitio vocatur quæ, cum ostendit breviter, quod dictum sit, proponit item brevi quod sequatur, hoc modo: *In patriam cujusmodi fuerit habetis, nunc in parentes qualis extiterit considerate.* Quintilian spricht von den Uebergängen an mehr Orten unter dem Namen transitus.

(††) Bodmer in den Grundsäzen der deutschen Sprache im VIII Abschnitt.

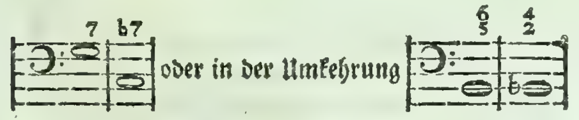
Umschweiff den neuen Punkt an, auf den sie übergiengen. Diese Art pflegte auch Winkelmann bisweilen nachzuahmen; z. B. **Nach der Betrachtung über die Bildung der Schönheit ist zum zweyten von dem Ausdruke zu reden.** In dem einfachen lehrenden Vortrage dienet dieses zur Deutlichkeit. Die Redner pflegen auf eine ähnliche Weise von einem Hauptpunkte zum folgenden überzugehen, worüber die vorher angeführte Stelle aus den Rhetoricis ad Herennium zum Beyspiehle dienet.

Die epischen Dichter bedienen sich bisweilen sehr feyerlicher Uebergänge, wobey sie wol gar eine neue Anrufung an die Muse thun. Ein merkwürdiges Beyspiehl eines solchen höchstpathetischen epischen Ueberganges ist der Anfang des dritten Buches im verlohrnen Paradies. Diese Art ist sehr schiklich, die Aufmerksamkeit aufs neue zu erweken, und den Leser in große Erwartung zu sezen; daher fast alle Dichter in der Epopöe sich derselben bedient haben.

So hingegen sind Uebergänge die erzwungene, blos eingebildete Verbindungen der auf einander folgenden Materien enthalten, sehr frostig und kindisch, welches Quintilian an den rhetorischen Schulübungen seiner Zeit, und am **Ovidius** tadelt. (†)

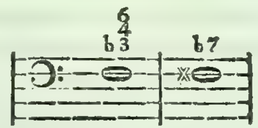
Uebergehung.
(Musik.)

Es geschieht bisweilen, daß in einem Tonstük ein Ton, oder auch wol ein ganzer Accord, der nach einem vorhergehenden natürlicher Weise, und nach den gewöhnlichen Regeln folgen sollte, übergangen, oder ausgelassen, und an seiner Stelle der, der erst auf ihn folgen sollte, genommen wird. Dieses geschieht hauptsächlich in den Fällen, wo ein Schluß erwartet wird, aber nicht erfolget, wie in diesem Beyspiehle:

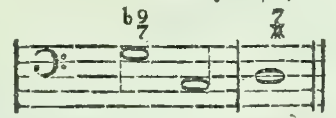


da das Gehör nach dem ersten Accord einen Schluß in die Tonica C erwartet. Die große Terz der Dominante G sollte, als Leitton ihren Gang über sich in die Octave der Tonica nehmen. Dieses geschiehet hier nicht; denn diese Terz tritt um einen halben Ton unter sich in die kleine Septime. Hier ist also nur ein einziger Ton übergangen, den das Gehör aber leicht ersezet, so daß keine würkliche Trennung des Zusammenhanges dadurch verursachet, sondern vielmehr die Fortschreitung desto gedrungener wird.

Auf eine ähnliche Weise werden ganze Harmonien, oder Accorde übergangen, wie in diesem Beyspiehl:

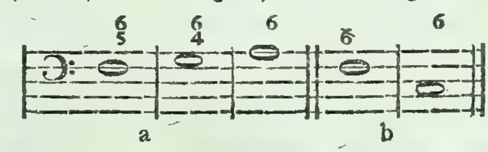


Die wahren Grundtöne sind hier Dominanten mit dem Sextnonenaccord. Dieser Saz entstehet aus diesem



durch Verwechslungen der beyden Dominantenaccorde und Auslassung des ganzen Dreyklanges auf C, und dieses Grundtones selbst.

Ueberhaupt kann hier angemerkt werden, daß jeder Dominantenaccord, dessen Erwartung durch die vorhergehende Harmonie bereits erwekt worden ist, übergangen, und an seiner Stelle sogleich der Accord der Tonica genommen werden kann, da sie in so enger Verbindung stehen, daß der Zusammenhang durch die Auslassung nicht unterbrochen wird; als worauf es bey der Uebergehung hauptsächlich ankommt. Folgende Beyspiehle kommen häufig vor, und sind von angenehmer Würkung:



Bey a ist der G accord, und bey b der E accord übergangen worden.

Uebermäßig.
(Musik.)

So werden mit Ausnahm der Terz alle diejenigen Intervalle genennt, welche um einen halben Ton höher

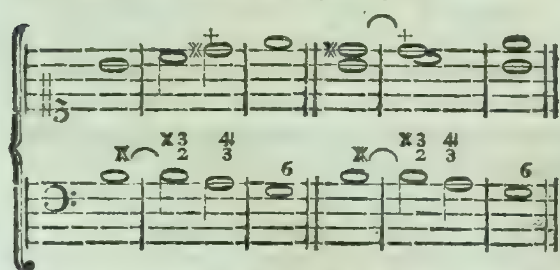
(†) Illa vero frigida et puerilis est in scholis affectatio, ut ipse transitus efficiat aliquam ubique sententiam — ut Ovidius lascivire in Metamorphosi solet. Inst. L. IV. c. 2.

höher genommen werden, als sie in der Tonleiter des Tones darin man spiehlt, liegen: als ˣ1, die übermäßige Prime, ˣ2 - Secunde, ˣ4 - Quarte, ˣ5 - Quinte, und die in neuern Zeiten angenommene ˣ6 übermäßige Sexte. Alle dissoniren gegen den Hauptton. Die übermäßige Terz C-ˣe, und übermäßige Septime C-ˣh sind von keinem strengen Tonlehrer für brauchbar angenommen worden, und daher giebt es auch weder eine durch die Umkehrung der übermäßigen Terz, verminderte Sexte, noch eine durch die Umkehrung der vermeinten übermäßigen ˣ7 verminderte Secunde ˣH-c.

Da die übermäßige ˣ2, ˣ4 ˣ5 und ˣ6 außer der natürlichen Tonleiter liegen, und daher wiedrige Verhältnisse hervorbringen, so sind sie aus diesem Grunde im Singen sehr schweer zu treffen, und dieserwegen zu sezen verboten; es sey denn, daß man sie als Leittöne in andere Töne der Tonleiter betrachte. In diesem Falle wird das Verbot nicht so strenge genommen, daher kann man von C durch dis nach e, durch fis nach g, und von gis nach a gehen.

Aber von C durch ˣa nach h kann man schweerlich gehen, und man wird nicht leicht von guten Meistern in der Melodie Beyspiehle davon antreffen. Man kann auch von C dur gewöhnlicher Weise nicht nach H mol moduliren. Doch kann ˣA vor H vorkommen, wenn dieses H die Dominante von E mol ist.

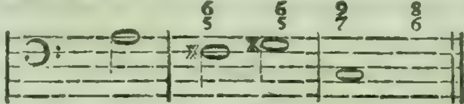
Dergleichen ehedem verbotene Fortschreitungen, z. B. bey der übermäßigen Secunde von C durch ˣd nach e, lassen sich dadurch entschuldigen, daß man sie so betrachtet, als wenn man einen Tausch mit einer andern Stimme übernähme. z. B.



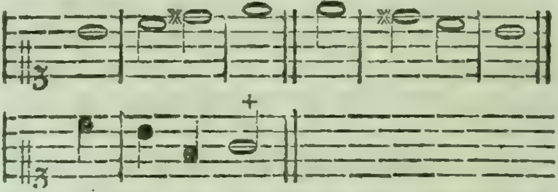
Wenn man sich der übermäßigen Fortschreitungen enthält, und sie nur auf gewisse besondere Fälle spahrt, so kann man außerordentliche Würkung damit hervorbringen. Im Recitativstyl kommen sie aber häufiger vor, besonders die übermäßige Quarte.

Die ordentliche große Septime ist eben so, wie die übermäßigen Intervalle, im strengen Styl melodisch zu sezen, verboten; ehedem betraf das Verbot auch die große Sexte, die doch gegenwärtig in der Melodie unentbehrlich ist. Man findet alte Lehrbücher, wo unsere große Septime die übermäßige genennet wird.

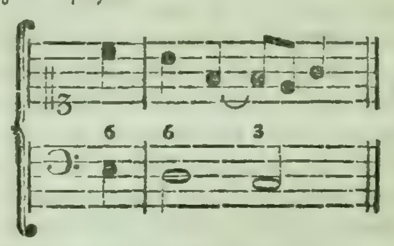
Weder die übermäßige Quinte, noch die übermäßige Sexte, kommen melodisch im Absteigen vor; wol aber im Baße zuweilen die ˣ5, zumal wenn der Baß nicht gesungen, sondern von Instrumentisten gespiehlt wird. z. B.



Weil jedes übermäßige Intervall, als ein Leitton anzusehen ist, so folget, daß man nach demselben im Aufsteigen einen halben Ton über sich treten müsse, und im Absteigen einen halben Ton unter sich. Z. B.



Der lezte Fall bey + hat nur im Recitativ statt und ist also zu verstehen:



Ueberredung.

(Beredsamkeit.)

Wir machen einen Unterschied zwischen Ueberredung und Ueberzeugung. Jene sezen wir in dem Beyfall, der mehr erschmeichelt, als erzwungen wird. Von der Ueberzeugung ist sie darin unterschieden, daß diese aus unumstößlichen und völlig unzweifelhaften Gründen nothwendig erfolget. Die Ueberredung würket Beyfall und Glauben, die Ueberzeugung unumstößliche Kenntnis der Wahrheit.

Man

Man kann, ohne sich in tiefe psychologische Betrachtungen einzulassen, aus der Erfahrung annehmen, daß die Menschen sich von jeder Sache, gegen die sie kein Vorurtheil haben, sehr leicht überreden lassen. Wer in Absicht auf die Wahrheit oder Falschheit einer Sache ganz ohne Vorurtheil ist, kann, wie eine im Gleichgewicht stehende Waage, durch jeden scheinbaren Grund überredet werden. Hingegen ist auch der, der durch Vorurtheile gegen eine Sach eingenommen ist, kaum zu überreden, (*) es sey denn, daß die Vorurtheile ihm vorher benommen werden.

(*) Nihil facile persuadetur invitis. Quintil. Inst. L. IV. c. 4.

Also kommt es bey der Ueberredung vornehmlich auf Wegräumung aller vorhandener Vorurtheile gegen die Sache, der man die Menschen bereden will, an. Ist dieses Haupthindernis gehoben, so ist das übrige sehr leicht. Das erste, dessen sich ein Redner zu versichern hat, ist die genaue Kenntnis der Meinungen und Vorurtheile seiner Zuhörer, über die Sache, deren er sie zu überreden hat: eher kann er weder Plan, noch Anordnung für seine Rede machen. Man sieht aber leichte, was für große Kenntnis des Menschen überhaupt, und was für genaue Bekanntschaft mit denen, die man zu überreden hat, hiezu erfodert werden. Wer nicht in die Gemüther seiner Zuhörer hineinschauen, und mit seinen Bliken so gar in die dunkelen Winkel derselben zu dringen vermag, kann nicht sicher seyn, sie zu überreden. Die scheinbaresten Gründe für eine Sache sind ohne Kraft, so lange das Vorurtheil gegen sie ist.

Nur eine gründliche Psychologie kann dem Redner die Mittel an die Hand geben, wie er die Vorurtheile der Menschen erfahren könne, und wie er sie zu heben habe. Mit wenigem läßt sich eine so sehr wichtige und schweere Sache nicht abhandeln: darum können wir uns auch hier in diese Materie nicht einlassen. Wir bemerken nur, daß der Redner sich ein besonderes Studium daraus zu machen habe, die Natur und die verschiedenen Arten der Vorurtheile überhaupt, und die besondere Sinnesart seiner Zuhörer genau zu kennen. Fehlet es ihm hieran, so ist alle seine Bemühung zu überreden vergeblich, es sey denn, daß er ganz freye und uneingenommene Zuhörer habe.

Sezen wir nun voraus, daß die Hindernisse der Ueberredung gehoben sind, so braucht es in der That sehr wenig die Ueberredung zu bewürken. Dieses kann durch zweyerley Wege geschehen. Der eine geht gerade gegen den Zwek, durch Gründe, die die Sache wahrscheinlich machen. Von den Beweisen, Beweisarten und Beweisgründen, haben wir in besondern Artikeln gesprochen. Wir merken hier nur noch an, daß in den Beweisen, die blos Ueberredung bewürken sollen, die Hauptsach auf Klarheit, Sinnlichkeit und Faßlichkeit der Vorstellungen ankomme. Diese Eigenschaften bedeken das Schwache derselben. Wo man sich einbildet eine Sache zu sehen, oder zu fühlen, da braucht man weiter keinen Beweis ihrer Würklichkeit. Man muß also bey diesen Beweisen mehr auf das Anschauen der Dinge, als auf das deutliche Erkennen derselben arbeiten. Gar ofte liegt ein zur Ueberredung schon hinlänglicher Beweis blos in der Art, wie die Sachen vorgestellt, oder in dem Gesichtspunkt, aus dem sie angesehen werden. „Wenn du auch mit Müh und Anstrengung etwas gutes und rühmliches thust (sagte der Philosoph Musonius) so vergehet die Mühe, und das Gute bleibet. Thust du etwas schändliches mit Vergnügen, so ist auch dieses vorübergehend, aber die Schande bleibt." (*) Diese Art gute und böse Handlungen anzusehen, führet schon ohne weiten Beweis auf die Ueberredung, daß man sich jener befleißigen, und daß man diese vermeiden soll.

(*) S. Gell. Noct. Att. L. XVI. c. 1.

Höchst wichtig zur Ueberredung ist es, daß die Gründe mit einem Ton der Zuversichtlichkeit, mit Lebhaftigkeit und Würde vorgetragen werden. Denn ofte thut dieser das meiste zur Ueberredung. Der große Haufe, so gar schon ein großer Theil derer, die selbst denken, getraut sich selten an einer Sache zu zweifeln, die mit großer Zuversichtlichkeit und eindringender Lebhaftigkeit versichert wird. Man glaubt die Sache zu fühlen, die, als würklich, mit lebendigen Farben geschildert wird.

Ein anderer Weg zur Ueberredung zu gelangen, besteht darin, daß man die Sache gar nicht beweißt, und sich so gar nicht einmal merken läßt, als wenn der Zuhörer daran zweifeln könnte. Man sezt stillschweigend voraus, das Urtheil des Zuhörers sey der Sache günstig, und spricht so davon, als wenn man blos das, was er selbst davon denkt, vorzutragen habe. Da merkt er nicht, daß man ihn führen will; er glaubt seinen Weg zu gehen, und den Redner blos zur Begleitung bey sich zu haben: und so kann man ihn, da er selbst kein Ziehl hat, und blos dahin zu gehen glaubet, wohin die Phan-

tasie ihn leitet, unvermerkt dahin führen, wo man ihn haben will.

Man seze, ein Geschichtschreiber erzähle in der Geschichte Peters des I. seine Heyrath mit Catharina. Wann er, ohne die Frage zu berühren, ob es anständig, oder nüzlich sey, daß ein großer Monarch eine Person von niedrigem Stande zur Gemahlinn nehme, und neben sich auf den Thron seze, die Sache dem Ansehen nach blos historisch behandelt, aber mit einiger Lebhaftigkeit sich bey der Erzählung verweilet, um den vortreflichen Charakter der Catharine zu schildern; wenn er erzählt, daß dieser Schritt den Beyfall des Hofes und der ganzen Nation erhalten habe u. d. gl.; so wird kein uneingenommener Leser sich leicht unterstehen, von der Sach anders zu urtheilen, und jeder wird stillschweigend aus diesem Falle sich überhaupt bereden, daß der größte Monarch ohne Verlezung seiner Ehre, ohne Unanständigkeit, aus der niedrigsten Classe seiner Unterthanen, sich eine Gemahlinn wählen könne.

Würde man aber im Gegentheil die Geschichte von der geheimen Vermählung Ludwigs des XIV mit der Maintenon so erzählen, daß man die Bestürzung des Hofes lebhaft schilderte; daß man beschriebe, wie der Minister sich dem König zu Füßen wirft und ihn in pathetischem Tone beschwöhret seinen Thron nicht zu befleken u. d. gl.; so würde bey dem Leser gerade die entgegengesezte Würkung folgen. Er würde nun dafür halten, daß ein großer Herr nichts schimpflicheres thun könne, als eine so ungleiche Heyrath einzugehen. So leicht ist es, das Urtheil der Menschen zu lenken; wenn sie noch nicht eingenommen sind.

Es kommt also bey der Ueberredung nicht sowol auf die Richtigkeit der Beweise, als auf die Lebhaftigkeit womit sie vorgetragen werden, an. Gegen Vorurtheile kommt nicht leicht ein blos wahrscheinlicher Beweis auf, und wo diese nicht sind, da läßt man sich auch durch schwache Beweise, durch bloße Versicherungen, und so gar auch ohne diese, durch Erschleichung bereden. Sehr wichtig ist es dabey daß der Redner die Kunst besize dem Zuhörer in seinem Urtheil vorzugreifen, ohne daß er es merke, und seinen Verstand durch die Empfindung zu lenken. Er muß schlechterdings wissen jede Sache in dem seinem Zweke günstigstem Lichte vorzustellen, und daß Herz dafür zu intreßiren. Es muß aber so natürlich, so gar ohne Zwang geschehen, daß der Zuhörer den Gesichtspunkt, aus dem man ihm die Sache sehen läßt, für den eigentlichsten hält, um die Sache richtig zu beurtheilen. Denn muß Ton und Ausdruk genau auf diesen Gesichtspunkt passen. Was in ein günstiges Licht gestellt worden, muß auch mit den vortheilhaftesten Namen genennt, und mit einnehmendem Ausdruk beschrieben werden: Und was in ein wiedriges Licht gesezt worden, muß auch in einem Ausdruke vorgetragen werden, der ihm angemessen ist. Dieses hat vornehmlich Cicero verstanden, dessen Ausdruk allemal einnehmend, schonend, vergrößernd oder verkleinernd, hart oder sanft ist, nachdem er für, oder gegen eine Sach einzunehmen sucht.

Uebertrieben.

(Schöne Künste.)

Man übertreibet eine Sache, wenn man ihr etwas zuschreibet oder zumuthet, das die Schranken ihrer Art überschreitet und entweder unmöglich, oder doch unnatürlich und der Art, wozu die Sache gehört, zuwieder ist. Es wäre eine übertriebene Zumuthung von einem Menschen so viel Arbeit zu verlangen, als nur mehrere zu leisten im Stande sind; darum wär es auch übertrieben, wenn man von ihm sagte, er habe so viel Arbeit gethan. Auch das ist übertrieben, wenn man das, was einer Sache zukommt, ihr in solchem Uebermaaße beylegt, daß dadurch die Art derselben geändert, und die Würkung, die man zu vermehren gesucht hat, dadurch vermindert wird. Man sagt im Sprüchwort: wer zu viel beweißt, der beweise gar nichts; und wo des Gewürzes zu viel genommen wird, da wird die Speise dadurch wiedrig.

Es giebt also zwey Arten des Uebertriebenen; die eine macht den übertriebenen Gegenstand schimärisch, oder unmöglich; die andere verändert seine Art und benihmt ihm die Würkung, die man ihm durch Uebertreibung seiner Eigenschaften zu geben gesucht hat. Beyde Arten sind in Werken des Geschmaks sorgfältig zu vermeiden, weil sie von sehr übler Würkung sind.

Zu der erstern Art rechnen wir die abentheuerliche gigantische Größe der Helden in den Ritterromanen, da ein einziger bisweilen ganze Heere in die Flucht schlägt: von der andern Art ist unmäßiges Lob, oder Tadel, und andre unzeitige, die verlangte Würkung viel-

vielmehr hindernde als befördernde Anhäufung des Guten oder Bösen, des Angenehmen oder Wiedrigen. Wenn jemand geringer Sachen halber mit hohem Lob, oder schweerem Tadel überhäuft wird; so verfehlt das Lob oder die Rüge den Zwek, und anstatt davon gerühret zu werden, wird man verdrießlich. Ueberhaupt bestehet dieses Uebertriebene darin, daß man zu Erreichung seines Zweks mehr thut, als man thun sollte, und sein Geschüz überladet, daß es entweder zerspringt, oder sonst seine Würkung verliehret. Mancher will uns vergnügt machen, und schweift so aus, daß wir verdrießlich werden; oder er will unser Mitleiden erweken, und bewürkt nur Abscheu.

Das Uebertriebene der erstern Art, entstehet aus Mangel der Beurtheilung. Wer die Schranken, die in der Natur jeder Art der vorhandenen Dinge vorgeschrieben sind, nicht zu bemerken im Stand ist, wird von einer lebhaften Phantasie leicht verleitet, ihnen Eigenschaften anzudichten, die das Maaß ihrer Kräfte überschreiten. Es ist also fürnehmlich ein Fehler schwacher Köpfe von etwas wilder Einbildungskraft, daß sie alles über die Maaße vergrössern, oder verkleinern; weil sie die wahren Kräfte der Natur nicht kennen. Doch kann auch ein allgemeines Vorurtheil der Zeit scharfsinnige Köpfe zu diesem Uebertriebenen verleiten. Wenigstens kann man den Corneille, der die Charaktere seiner tragischen Helden sehr oft übertreibet, nicht des Mangels an Einsicht und Scharfsinn beschuldigen: aber der Geschmak seiner Zeit war noch etwas romanhaft und abentheuerlich.

Die andere Art des Uebertriebenen scheinet aus Mangel des feineren, oder des richtigen Gefühles zu entstehen. Es giebt Menschen von so schwachem Gefühl, daß ihnen kein Gegenstand in seinen natürlichen Schranken groß oder schön genug ist; sie merken nicht, daß ein Mensch betrübt ist, wenn er nicht kindisch klagt und weint; oder daß er zornig ist, wenn er nicht raset und alles um sich herum zerstöhret. Darum übertreiben sie auch alles, wenn sie andre in Empfindung sezen wollen. Ein lautes Geschrey machen, heißt bey ihnen verständlich reden; heulen nennen sie weinen; gewaltsame Sprünge und Gebehrden, sind ihnen Tanz. Hingegen ist stille Größe nach ihrem stumpfen Gefühl, Mangel an Leben; ein tiefsizender Schmerz, Unempfindlichkeit; ein sanftes, aber innigliches Vergnügen, Gleichgültigkeit. In diesem Fall artet das Uebertriebene ins Grobe und Pöbelhafte aus; denn insgemein fehlet dem Pöbel das feinere Gefühl, das Große, das mehr den innern, als den äußern Sinnen empfindbar ist, zu bemerken. Daher kommt in den Tragödien das Heulen und Wehklagen, wodurch einige rühren, das Abscheuliche in Schandthaten, wodurch sie Abscheu erweken, und das Entsezliche und Gewaltsame in den Unternehmungen, wodurch sie Furcht oder Bewundrung erregen wollen.

Das Uebertriebene kann aber auch aus einem verzärtelten Geschmak und Weichlichkeit herkommen. Wie es Menschen von stumpfem Gefühl giebt, deren Seele ein hartes Gehör hat, das nichts vernihmt, wenn man nicht übermäßig schreyt; so giebt es auch im Gegentheile solche, die den blödsichtigen gleichen, die vom hellen Tageslichte geblendet werden und nicht eher, als in der Dämmerung die Augen aufthun. Diese sind gewohnt die Sachen ins Kleine zu übertreiben, und alles so zu verfeinern, daß es seine natürliche Kraft verliehret. Es geht ihnen, wie den Wollüstlingen, die keinen Geschmak an natürlich wolschmekenden Speisen mehr haben. Sie wollen nicht vergnügt, sondern sinnlich entzükt seyn; statt einer ruhigen Empfindung der Zärtlichkeit, sehnen sie sich nach gänzlicher Zerfließung des Herzens. Deswegen suchen sie alles so sehr zu verfeinern, daß sie nur noch die Quintessenz der Dinge behalten. Daher kommt so viel übertriebener Wiz, so viel übernatürliche Spizfündigkeit der Empfindung, so viel wollüstige Künsteley in Wendung und Ausdruk, so viel sybaritische Schonung, wo das Herz mit einiger Dreistigkeit sollte angegriffen werden.

Am meisten zeiget sich diese übertriebene Verfeinerung in der gegenwärtigen Musik, besonders in den Operen, wo der einfache das Herz einnehmende Gesang gänzlich verdrängt ist und einem blos wollüstigen Küzeln des Gehöres hat weichen müssen. Es scheinet, daß mancher Sänger völlig vergessen habe, daß er die Gemüther der Zuhörer in Empfindung zu sezen habe, und daß er sein Verdienst darin suche, wie eine Nachtigal zu gurgeln, oder seine Stimme so hoch zu treiben, als ein Canarienvogel.

Dieses ist die schlimmeste Art des Uebertriebenen, weil es den Menschen allmählig des natürlichen Gefühles beraubet und ihn gewöhnt gleichsam von Luft zu leben, oder sich von Dünsten zu nähren, die doch keine Nahrung geben. Insgemein schleicht sich dieses

dieses Uebertriebene allmählig ein, nachdem die schönen Künste den höchsten Grad der Vollkommenheit erreicht haben. Denn die hernach kommenden Künstler suchen alsdenn ihre Vorgänger, die sie auf dem geraden natürlichen Weg des Geschmakes nicht mehr übertreffen können, durch allmählige Verfeinerung zu übertreffen. Darum ist es eine seltsame Erscheinung in Deutschland, daß sich die übertriebene Verfeinerung bereits hier und da äußert, ehe wir die höchste Stuffe der Vollkommenheit würklich erreicht haben. Aber wir sind nicht ohne Hoffnung, daß die Critik sich dem einreißenden Uebel noch zu rechter Zeit mit gutem Erfolg wiedersezen werde.

Man erlaubt dem comischen Dichter und dem Schauspiehler, und rathet ihnen so gar, die Sachen etwas zu übertreiben. Der Schauspiehler muß allerdings in Stimm und Gebehrden etwas auf die Entfernung, in der er von dem Zuschauer steht, rechnen; weil diese sein Spiehl etwas schwächt. Deswegen thut er wol, wenn er durchaus etwas über die Natur herausgeht, und der Zuschauer wird ihn nicht übertrieben finden, wenn er nur nicht die Gränzen zu weit überschreitet. Der Dichter scheinet nur da aus den Schranken heraustreten zu können, wo die Charaktere der Personen und die Handlung selbst etwas matt ist. So hebt das etwas Uebertriebene der Charaktere in dem Postzug das ganze Stük, das in den bloßen Schranken der Natur wenig reizen würde.

Ueberzeugung.
(Beredsamkeit.)

Wir sind von der Wahrheit einer Sache nur alsdenn überzeuget, wenn wir durch inneres Gefühl empfinden, daß kein Zweifel dagegen statt habe. Bey der Ueberredung können noch Zweifel, oder Ungewißheiten statt haben; aber entweder zeigen sie sich uns nicht, oder sie sind nicht stark genug unsere Meinung, oder unser Urtheil zurükzuhalten. Die wahre Ueberzeugung entsteht blos aus dem würklichen Gefühle, daß die Sache nicht anders seyn könne, als so wie wir sie erkennen. Sie wird aber selten anders, als durch strenge, förmliche Vernunftschlüsse bewürkt; es sey denn, daß sie aus Gegeneinanderhaltung blos zweyer ganz einfachen Begriffe folge, wie die Grundsäze, die man Axiome nennt, als z. B. dieser, daß das Ganze größer ist, als einer seiner Theile. Es gehöret nicht hieher zu zeigen, wie die strengen Beweise, die zur Ueberzeugung führen, zu geben seyen. Für den Redner schiken sich die strengen philosophischen Beweise, die in dem wissenschaftlichen Vortrage nöthig sind, nicht. Für seine eigene Ueberzeugung aber muß er sie, wo sie statt haben, zu geben wissen. Nur als Redner muß er sie ganz anders vortragen.

Wahre Ueberzeugung der Zuhörer kann nur der Redner bewürken, der selbst überzeuget ist. Wir sezen also hier die Ueberzeugung des Redners voraus, und haben nur zu betrachten, wie er sie andern mittheilen soll. Ist er durch den mühesamen Weg einer genauen Untersuchung, zu der Richtigkeit und Vollständigkeit der Begriffe, so denn zu ihrer deutlichen Entwiklung, und dadurch zur Ueberzeugung gekommen; so muß er nun, diesen Weg, den er mit vieler Mühe zurükgelegt hat, wie von einer Höhe übersehen; alle seine Krümmungen und steile Sprünge bemerken, um zu erforschen, wie er sie gerade und eben zu machen habe. Denn das was ihm schweer gewesen, muß er dem Zuhörer leicht machen. Im Grund hat also der Redner zur Ueberzeugung seiner Zuhörer keinen andern Weg zu nehmen, als den, durch welchen der Philosoph geht; beyde geben Beweise, die im Wesentlichen dieselben sind. Was aber der Philosoph allgemein, abstrakt und kurz gedrungen sagt, wird von dem Redner durch besondere klare und leichtfaßliche Vorstellungen dem Anschauen ausführlich vorgebildet. Ein solcher Beweis ist im Grunde nur eine rhetorische Erweiterung eines strengen philosophischen Beweises. Wie der Philosoph die Begriffe durch Erklärungen deutlich und bestimmt angiebt, der Redner aber durch Abbildung oder Vorzeigung der besondern Dinge, aus deren Betrachtung sie sinnlich gefaßt werden; so unterscheiden sich beyde in ihren Arten zu beweisen.

Der Redner hat also zur Ueberzeugung seiner Zuhörer weit mehr zu thun, als der Philosoph; er muß den Beweis, gerade so wie dieser, erfinden und vortragen: alsdenn aber hat er erst den Text seiner Rede, oder wenn man will, den Grundriß derselben. Nun muß er aus diesen Grundriß ein Gebäude aufführen, dessen Festigkeit und andre nach dem Zwek erforderliche Vollkommenheiten, nicht blos Kenner einsehen, sondern jeder Mensch von gesunder Beurtheilung, ohne große Mühe bemerke. Ich halte dieses für das Höchste in der Kunst des Redners

ners; weil er hiezu sowol seine Materie, als das was zur Kunst der Rede gehört, in einem hohen Grad in seiner Gewalt haben muß.

Das Ubeliche. Costume.

(Schöne Künste.)

Ist in Vorstellungen, die aus der Geschichte der Völker genommen sind, das Zufällige, in so fern es durch die allgemeine Gewohnheit des Volks und der Zeit, woraus der Gegenstand genommen ist, bestimmt wird; oder das, was mit den Moden und Gebräuchen der Völker und der Zeiten übereinkommt: wenn Römer, als Römer, Griechen, als Griechen, gekleidet sind, römische und griechische Gebräuche beobachten, und überhaupt in dem wahren Charakter ihrer Zeit vorgestellt werden, so sagt man, das Uebliche sey dabey beobachtet.

Die Beobachtung des Ueblichen ist bisweilen nothwendig, allezeit aber schiklich. Nothwendig kann sie in Gemählden werden; weil sie ofte das beste Mittel ist, den Inhalt des Stüks genau zu bezeichnen. Man erkennt oft aus dem Ueblichen sogleich das Volk, die Zeit, den Stand der Personen, und dadurch den Inhalt. Schiklich ist es überall, weil es der Vorstellung hilft, wenn man sich in die Sitten der Zeiten sezet, und weil auch die Neuigkeit, die das Uebliche einer Vorstellung aus entfernten Zeiten, oder Orten giebt, die Aufmerksamkeit reizet. Grobe Fehler gegen das Uebliche sind sehr anstößig. Unter den Mahlern hat keiner schweerer dagegen gesündiget, als Paul der Veroneser, der die Jünger Christi allenfalls in Kleidern, die den späthern Mönchsorden eigen sind, vorstellt. Selbst der große Raphael, der sonst in allen Stüken so viel Verstand zeiget, ist nicht von Fehlern gegen das Uebliche frey. Er hat eine heilige Familie in einem Stall gemahlt, der mit corinthischen Säulen ausgeziehrt ist.

Der Mahler ist aber nicht der einzige Künstler, der sich an das Uebliche zu halten hat; sie müssen es alle thun, wo sie Dinge aus der Geschichte fremder Völker vorstellen. Es ist eben so anstößig, wenn die französischen Trauerspiehldichter einem König von Spartha, oder Mycene den Pomp und die Sprache eines persischen, oder eines heutigen großen Monarchen beylegen, als wenn ein Mahler ähnliche Fehler begeht.

In der Aufführung der Trauerspiehle ist es ungereimt, die alten Helden Roms und Griechenlandes in der gothischen Tracht, aus den Zeiten der irrenden Ritter, oder ihre Gemahlinnen in großen Fischbeinröken zu sehen. Ich möchte zwar hierin keine pedantische Genauigkeit empfehlen; denn die Schaubühne hat nicht den Zwek uns in alten Moden und Gebräuchen zu unterrichten: aber das Uebliche muß doch nicht bis zur Beleidigung übertreten werden; weil in diesem Falle die Zuschauer, die Kenntnis der Sachen haben, in ihrer Aufmerksamkeit auf die Hauptsachen gestöhrt werden.

Es gehöret aber weitläuftige historische Kenntnis dazu, wenn der Künstler das Uebliche überall beobachten soll. Doch werden auch die Hülfsmittel dazu nach und nach allgemeiner verbreitet. Die Kenntnis der griechischen, römischen und andrer Nationalalterthümer hat sich bereits ziemlich weit in das lesende Publikum ausgebreitet, und es würde gegenwärtig keinen sehr großen Aufwand erfodern, zum Gebrauch der Kunstschulen fast alles zusammen zu bringen, was zum Unterricht in dem Ueblichen der berühmtesten alten Völker erfodert wird.

Der Hr. von Hagedorn hat in seinen Betrachtungen über die Mahlerey eine artige Wendung gewählt, seine Gedanken über die Wichtigkeit dieses Punkts an den Tag zu legen, da er den Abschnitt, der davon handelt, Erinnerungen an das Uebliche überschrieben hat. Dadurch scheinet er anzuzeigen, daß man dem Künstler hierüber keine strenge Geseze vorschreiben soll. Es ist freylich nicht alles, was zum Ueblichen gehöret gleich wichtig, und man kann dem Künstler darin immer mehr übersehen, als dem Gelehrten, der in einer todten Sprache schreibt, und gegen das Uebliche darin anstößt. Angenehm muß es aber allemal für Kenner seyn, wenn sie es auch in Kleinigkeiten genau beobachtet finden.

Uebungen.

(Schöne Künste.)

Sind Arbeiten des Künstlers, die keinen andern Zwek haben, als die Erlangung der zur Kunst nöthigen Fertigkeiten. Man weiß aus gar viel Beyspiehlen, daß Uebungen zu bewundrungswürdigen Fertigkeiten führen. Die Kunststüke der Gaukler, der Seiltänzer und Taschenspiehler sind bekannte Beweise davon. Daher sagt ein schon altes Sprüchwort, daß Uebung den Meister mache. Fleißige

und tägliche Uebungen sind demnach mit dem Studium der Kunst nothwendig zu verbinden, wenn man ein Künstler werden will. Wie aber zu den Künsten innere und äußere Fertigkeiten erfodert worden, so giebt es auch zweyerley Uebungen. Durch die innern erwirbt man sich die Fertigkeiten des Geistes und des Herzens, z. B. die Fertigkeit schnell zu fassen, richtig zu beurtheilen, viel auf einmal zu übersehen, richtig und fein zu empfinden. Durch äußere Uebungen der Sinnen und anderer Gliedmaaßen des Körpers erlanget man die Fertigkeiten genau zu sehen, das Augenmaaß, ein feines und viel umfassendes Gehör, eine leichte und zu jeder Bewegung geschikte Hand u. s. f. Es wäre sehr überflüßig hier jeder zu den verschiedenen Künsten nöthigen Fertigkeiten besonders Erwähnung zu thun; die Sachen sind bekannt. Aber wichtig ist es jungen Künstlern zu sagen, daß das größte Genie zur Kunst die Uebung nicht entbehrlich mache; daß Apelles selbst es sich zur Regel gemacht, keinen Tag ohne einige Penselstriche zu thun, vorbey gehen zu lassen, und daß durchgehends die größten Künstler in jeder Art dieselbe Regel beobachten, und ihre Größe zum Theil dadurch erlangt haben.

Ist aber die Uebung selbst für Meister so nothwendig, so mag der Schüler und der noch junge Künstler die Nothwendigkeit fleißiger Uebungen daraus abnehmen. Die Bildung des künftigen Künstlers muß in der frühesten Jugend, ich möchte bald sagen, in der Kindheit mit äußern Uebungen anfangen. Zu den zeichnenden Künsten muß die Hand und das Aug, zur Musik die Finger, oder nach Beschaffenheit der künftigen Ausübung der Mund, oder die Kehle, und zugleich das Ohr, zu den Künsten der Rede die Werkzeuge der Sprach, und auch das Gehör, zuerst geübet werden. Spähter wird man zu vielen Uebungen zu verdrossen, weil das Gemüth schon zu sehr mit andern Gegenständen beschäftiget ist, sie werden schon schweerer, weil die Gliedmaaßen schon anfangen etwas von ihrer Geschmeidigkeit zu verliehren, und vielleicht auch deswegen, weil der Eindruk den jede einzele Uebung macht, und davon etwas fortdaurend seyn muß, schon etwas von ihrer Lebhaftigkeit zu verliehren, anfängt.

Wichtig ist es dabey, daß man allmählig vom Leichtern auf das Schweerere steige. Es wäre zu wünschen, daß man für jede Kunst so vollständige und so wol überlegte Anweisung für die ersten Uebungen der Kunst hätte, als die sind, die Quintilian für den künftigen Redner gegeben hat.

Bey den innern Uebungen muß man bey den so genannten untern Seelenkräften, dem Gedächtnis, der Einbildungskraft, und der Kraft zu fassen und zu empfinden anfangen, und hernach die höhern Kräfte zu beobachten, zu vergleichen, zu entwikeln, zu beurtheilen u. s. w. durch Uebung anstrengen.

Zu wünschen wär es, daß einer unsrer besten Psychologen, sich die Mühe gäbe, eine allgemeine Asketik oder Wissenschaft der Uebungen zur möglichst vollkommenen Entwiklung der Fähigkeiten der Seele zu verfertigen. Denn könnte man daraus auch die besondern Anweisungen zu den inneren Uebungen der Künstler herleiten.

Durch eine gewöhnliche Metonymie werden auch solche Werke, die Künstler zur Uebung verfertiget haben, Uebungen genennt. Man giebt ihnen auch den Namen der Studien, weil sie im französischen études genennt werden. Dergleichen Uebungen großer Meister werden von Kennern sehr gesucht. Insgemein übertreffen sie in besondern Theilen der Kunst die würklich nach allen Theilen ausgearbeiteten Werke. Denn bey den Uebungen siehet der Künstler insgemein nur auf das Eine, darin er sich übet, verfährt deswegen freyer, und wird durch andre zu einem völlig ausgearbeiteten Werk der Kunst gehörige Theile in dem Feuer der Arbeit nicht gehemmt. Wer sich blos in der Zeichnung des Einzelen übet, wird weder durch das Colorit, noch durch die Anordnung, die der äußersten Vollkommenheit der Zeichnung bisweilen hinderlich sind, in Verlegenheit gesezt. So wird der Tonsezer, der sich in Harmonien übet, durch die Schwierigkeit der Melodie, des Takts und des Rhythmus nicht gehemmt, und kann deswegen auf Erfindungen kommen, die er nicht würde gemacht haben, wenn er bey der Arbeit auf alles zugleich hätte sehen müssen.

Umfang.

(Musik.)

Bedeutet den Abstand des tiefsten Tones eines Instruments, oder einer Stimme, bis zum höchsten. Von dem Umfange des ganzen Tonsystems haben wir am Ende des Artikels System gesprochen. Wichtig ist für den Tonsezer die genauere Kenntnis des Umfanges jeder Stimme und jedes Instruments, damit er nichts seze, das sie nicht erreichen können.

Denn

Denn in diesem Falle, der öfters vorkommt, als man denken sollte, fallen entweder einige Stimmen in einzelen Stellen ganz aus, oder die Sänger und Spiehler nehmen anstatt der ihnen vorgeschriebenen Töne, andere, wodurch die Harmonie verdorben wird. Von dem Umfange der verschiedenen Singestimmen ist am gehörigen Orte gesprochen worden. (*), also ist hier noch der Umfang der vornehmsten Instrumente zu betrachten.

(*) S. Stimmen.

Zuerst vom Waldhorn. Der Umfang dieses Instruments, und seine natürlichen Töne in jeder Höhe desselben, sind vielen Tonsezern, und so gar manchem Waldhornisten selbst, nicht hinlänglich bekannt. Er ist von fünf vollen Octaven; nämlich von $\underline{C}$, (16 Fußton) bis $\bar{\bar{\bar{c}}}$ ($\frac{1}{2}$ Fußton.) Aber die zwischen den beyden äußersten Gränzen liegenden Töne, des Systems, sind nicht mit gleicher Leichtigkeit zu erhalten. Ueberhaupt muß man bemerken, daß das Waldhorn, so wie die Trompeten, die Töne, wo nicht besondere Kunst sie verändert, natürlicher Weise nicht nach unserm diatonischen System, sondern nach der harmonischen Progreßion der Zahlen, angiebt. Nämlich, wenn man die Töne durch das Verhältnis der Länge der Sayten ausdrükt, und den tiefsten Ton 1 nennt; so verhalten sich die Töne im Aufsteigen, wie die Zahlenprogreßion 1. $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{7}$ u. s. f., oder nach den Schwingungen der Sayten, wie die Folge der natürlichen Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. u. s. f. Man kann sich also die Töne, die in dem Umfang des Waldhorns liegen, folgendermaaßen vorstellen:

$\underline{C}$. C. G. c. e. g. b*. $\bar{c}$. $\bar{d}$. $\bar{e}$. $\bar{f}$*. $\bar{g}$. $\bar{a}$*. $\bar{b}$*. $\bar{h}$. $\bar{\bar{c}}$ u. s. f. bis $\bar{\bar{\bar{c}}}$.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. - - - - 32.

Hiebey müssen wir anmerken, daß die mit * bezeichneten Töne nicht gerade die sind, die in unserm diatonischen System, mit diesen Buchstaben bezeichnet werden, sondern etwas niedriger, oder höher; so daß der Waldhorniste, um die wahren diatonischen Töne b, $\bar{f}$, $\bar{a}$, $\bar{b}$, herauszubringen, sein Instrument im Blasen temperiren muß. Merkwürdig aber ist es, daß in der untersten Octave $\underline{C}$-C, dem Spiehler alle halben Töne unsers zusammengesezten Systems eben so leichte werden, als in der obersten Octave $\bar{\bar{c}}$-$\bar{\bar{\bar{c}}}$, da sie in der zweyten C-c, nur mit großer Mühe und Kunst herauszubringen sind. Indessen bedienet man sich der untersten und obersten Octave in Ripienstimmen nicht, sondern nur für Solospiehler. Der Tonsezer thut überhaupt wol, wenn er für die Ripienstimmen dem Waldhorn keine Töne vorschreibet, als die sich von 2 bis 16 in dem vorstehenden Verzeichnisse finden.

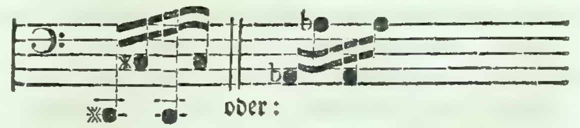
Es wird auch nicht überflüßig seyn, hier anzumerken, daß das Waldhorn seine Töne um eine Octave tiefer angiebt, als der für dieses Instrument gebräuchliche Violinschlüssel sie anzeiget; weil man nicht nöthig gefunden einen eigenen Schlüssel für das Waldhorn anzunehmen.

Von der Trompete gilt alles, was hier über das Waldhorn angemerkt worden, mit der Einschränkung, daß sie in der Tiefe um eine Octave höher anfängt, und in der Höhe eine Octave mehr hat. Ihr Umfang ist also von C bis $\bar{\bar{\bar{c}}}$. oder in Zahlen von 2 bis 64 nach den Einschränkungen, die wir über die Töne des Waldhornes bemerkt haben.

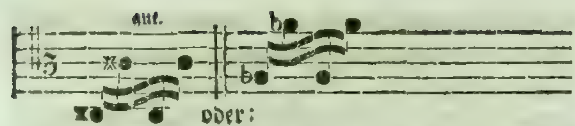
Der Umfang der Violine ist in der Tiefe vom g ohne Einsezung einer höhern Applicatur bis ins $\bar{\bar{h}}$. In Ripiensachen gehet man selten über $\bar{\bar{d}}$.

Von Hasse hat man so wol Arien als Sinfonien wo er für die erste Violin bis ins $\bar{\bar{e}}$ gesezet hat.

Das Violoncell fängt in der Tiefe vom großen C an, und gehet ohne höhere eingesezte Applicatur bis $\bar{d}$ oder $\bar{e}$. Man findet aber häufig Sachen in welchen bis $\bar{g}$ gesezet ist, so gar von Hasse, welcher doch am allerbequemsten für Ripienstimmen gesezet hat. Bey diesem Instrument hat man sich vornehmlich in Acht zu nehmen, daß in der ganz untersten tiefsten Octave keine geschwinde Passagien gesezt werden; weil erstlich bey kleinen Intervallen daraus nur ein undeutliches Poltern wird, zweytens bey weiten die Töne nicht gespannet werden können, besonders Octaven in Sechzehntheilen, als:



Die Viola hat die Gleichheit des Umfanges mit dem Violoncel gemein, nur daß sie um eine Octave höher ist: weil die Mensur des Instruments aber kürzer ist, so fällt auch die Regel weg, Octaven in Menge nach einander zu sezen.



oder:

Der Umfang der Flöte ist von $\bar{d}$ bis $\bar{\bar{g}}$ auch wol bis $\bar{\bar{a}}$: indessen pflegen gute Componisten selten über $\bar{\bar{e}}$ zu sezen, besonders in Ripiensachen.

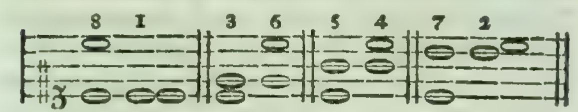
Die Hoboe geht von $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{d}}$ in Ripiensachen; Solospieler gehen, wie die Violinisten, viele Töne höher. Das Fagot geht von $\underline{B}$ bis $\bar{g}$, $\bar{a}$ auch wohl $\bar{b}$ in die Höhe. Der Umfang der Ripiensingstimmen ist schon an andern Orten angezeiget.

Umkehrung.

(Musik.)

Dieses Wort hat in der Musik verschiedene Bedeutungen. 1. Das, was wir an verschiedenen Stellen dieses Werks die Verwechslung eines Accords genennt haben, wird auch Umkehrung desselben genennt. Davon sprechen wir in einem besondern Artikel. (*) 2. Durch die Umkehrung eines Intervalls verstehet man die Versezung eines der beyden Töne um eine Octave höher, oder tiefer, wodurch die Natur des Intervalls verändert wird. Durch diese Umkehrung wird die Octave zum Unisonus, die Terz zur Sexte, die Quinte zur Quarte, und die Septime zur Secunde u. s. f. wie aus dieser Vorstellung zu sehen ist.

(*) S. Verwechslung.



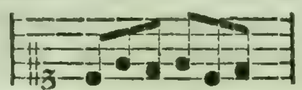
Hierauf gründen sich die Regeln von der Veränderung der Intervalle, die durch den doppelten Contrapunkt entstehen. (*)

(*) S. Contrapunkt.

3. Bisweilen werden ganze melodische Säze so umgekehrt, daß von zwey Stimmen die obere zur untern, und die untere zur obern wird. Dieses sind die Umkehrungen der melodischen Säze durch den doppelten Contrapunkt, davon von zwey Stimmen eine um eine Octave, Decime, Duodecime u. s. f. höher, oder tiefer gesezt, und also gegen die andere umgekehrt wird, wie an den in dem Artikel Nachahmung gegebenen Beyspiehl (*) zu sehen ist, wo die untere Discantstimme des ersten Sazes (a) bey b durch die Umkehrung, oder Versezung der ganzen Stimme in die Octave, zur obern wird: bey c ist die untere Stimme des ersten Sazes um eine Terz erhöhet, und bey d durch Heraufsezung um eine Octave wieder zur obern Stimme gemacht. In diesen Umkehrungen der Stimmen besteht die ganze Kunst des doppelten Contrapunkts.

(*) S. 800.

4. Einzele kleine melodische Gänge werden auch so umgekehrt, daß eben die Töne, die in dem einen Saz auf= oder absteigend auf einander folgen, im andern in umgekehrter Bewegung folgen, wie in diesem Beyspiehle:



Durch dergleichen Umkehrungen wird fürnemlich in contrapunktischen Stüken, wo oft nur ein einziger kurzer Saz ausgeführet, oder zu jeder Note des Choralgesanges angebracht wird, Mannigfaltigkeit in der Melodie gebracht, die sonst sehr arm und mager klinget. Sie müssen aber von der Art seyn, daß der Gesang dadurch nicht unförmlich werde.

In Singstüken sind dergleichen Umkehrungen, fürnämlich über die nämlichen Worte, allezeit von schlechtem Erfolg, weil sie eine falsche Deklamation der Worte verursachen. Der berühmte Buononcini hat ein Singstük über die Worte: Wer sich selbst erhöhet, soll erniedriget, und wer sich selbst erniedriget, soll erhöhet werden, gemacht, wo diese Art der Umkehrung des Thema sehr glüklich angebracht ist.

Man findet ganze Stüke von großen Contrapunktisten, die auf diese lezt angezeigte Art umgekehrt werden können. Diese werden nach den Regeln des doppelt= verkehrten Contrapunkts gemacht, die in Marpurgs Abhandlung von der Fuge angezeiget stehen.

Umriß.

(Zeichnende Künste.)

Die äußersten Linien, wodurch die Schranken, folglich die Form eines Körpers bestimmt wird. Vorzüglich versteht man dadurch die äußersten Linien bey Zeichnung der menschlichen Gestalt; die den wichtigsten Theil der Zeichnung ausmachen. Jede besondere Ansicht des Körpers, läßt einen besondern Umriß sehen, und in jeder möglichen Ansicht verändert er sich nach der Stellung oder Bewegung der Glied=

Gliedmaßen. Also kann eine Figur nach unendlich viel verschiedenen Umrissen gezeichnet werden.

Bey jeder Zeichnung des Umrisses ist auf zwey wesentliche Punkte zu sehen, auf Richtigkeit und auf Schönheit. Die Richtigkeit des Umrisses entsteht aus Beobachtung der wahren Verhältnisse, und der wahren Wendung einzeler Theile. Nämlich, der ganze Umriß besteht aus unzähligen krummen, aus- und eingebogenen, mehr oder weniger gekrümmeten und immer in einander fließenden Linien. Die Erhöhungen und Vertiefungen dieser Linien entstehen aus den unter der Haut liegenden Muskeln und Knochen. Jene sind nicht nur in jedem einzelen Körper, sondern bey jeder Stellung und Bewegung, so wol in Verhältniß, als in Form anders. Es giebt aber auch allgemeine Verhältnisse und Formen, die ganzen Gattungen eigen sind. Menschen von gewisser Lebensart, zeigen Umrisse, die ihrer Gattung eigen sind. Ein Kämpfer, der sich täglich in gewaltsamen Bewegungen übet, bekommt an allen Theilen andere Umrisse, als ein weichlicher und meist stillsizender Mensch. Dergleichen Veränderungen entstehen auch durch das Temperament und das Alter. Man staunet bey einigem Nachdenken über die Schwierigkeiten in jedem Falle die Richtigkeit der Umrisse zu treffen.

Ohne sehr gute Kenntniß der Anatomie, ohne ausgebreitete Beobachtung der Bewegungen an nakenden Körpern von allerley Alter und Temperament, ist es unmöglich einige Fertigkeit in Zeichnung der Umrisse zu erhalten. Und doch wird die ausgebreiteste Kenntniß hierin für tausend Fälle noch nicht hinreichen, wenn man nicht die Natur selbst vor Augen hat. Es ist nöthig die Schwierigkeit der Sache ins Licht zu sezen, damit besonders junge Künstler die dringende Nothwendigkeit des Studiums und der Uebung in ihrer Kraft empfinden. Einem guten Zeichner des Nakenden müssen die Muskeln des menschlichen Körpers so bekannt seyn, als die Buchstaben des Alphabets dem, der Wörter zu schreiben hat.

Das allgemeine Kleid, oder die Haut, die den Körper bedekt, giebt eigentlich der menschlichen Figur die Schönheit, in so fern sie von der Richtigkeit der Verhältnisse unabhängend ist. Sie mildert alles Harte und Steiffe, bringt alle Linien des Umrisses zur Einheit der Form, und giebt ihm die liebliche Harmonie, und das sanfte Wesen, wodurch die menschliche Gestalt, auch blos in Absicht auf den Umriß allein, die höchste Schönheit der Form erhält.

Die Einheit der Linie des ganzen Umrisses scheinet die erste nothwendige Eigenschaft der Schönheit des Umrisses zu seyn. Eine einzige unabgebrochene Linie muß die ganze Figur umschließen. In dieser Linie muß nichts gerades seyn; alles muß sich Wellenförmig bald mehr, bald weniger runden; aber mit so sanften Abwechslungen, daß man vom ausgebogenen auf das eingebogene, von dem mehrgekrümten, auf das gerade laufende, durch unmerkliche Stufen kommt, so daß das Aug um den ganzen Umriß sanft fortglitschen könne.

Einer der wichtigsten Punkte der Schönheit liegt in der abwechselnden Stärke und Schwäche, in der Kühnheit, womit einige, und der bescheidenen Vorsichtigkeit, womit andere Theile gleichsam ausgesprochen werden. Im Umriß kann nicht einerley Ton herrschen, wenn es ihm nicht ganz an Kraft fehlen soll. Wer den fürtreflichsten Umriß, wie ihn Raphael gemacht hätte, mit einer dünnen, überall gleichen Linie, nachzeichnen würde, benähme ihm dadurch fast alle Kraft; er würde nur den Schatten eines schönen Umrisses, wiewol in der größten Richtigkeit der Verhältnisse darstellen. So wie die Wörter der Rede, die Redesäze und ganze Perioden ihre verschiedenen Accente, Hebung und Abfall der Stimme haben müssen, um wolklingend zu seyn, so muß auch der Umriß, Ton und Stimm abändern. Einiges muß sich durch Kühnheit, anders durch das Sanfte auszeichnen.

Aber es wäre Tollheit, eine Sache, die man blos zu fühlen, nie aber zu erkennen, im Stand ist, und wozu die Sprache keine Worte hat, ausführlich beschreiben wollen. Der Künstler übe sein Aug an der Natur, an den besten Antiken, an den Werken des Raphaels, M. Angelo und andrer großer Männer, und lerne zuerst fühlen, denn suche er das, was er fühlt, auszudrüken.

Neue Schwierigkeiten zeigen sich in Absicht auf den Umriß, wenn der Zeichner statt der Reißfeder den Pensel führet. Da muß er einigermaaßen zaubern können, um uns Sachen sehen zu lassen, die nicht da sind. Denn wir sehen Begränzung, ohne die Gränzen zu sehen. Aber ich enthalte mich von einer Sache zu sprechen, die für die Meister der Kunst

Kunst selbst, zum Theil noch ein Geheimnis ist. Einige Lehren hierüber giebt Leonh. da Vinci in dem 337 und 338 Capitel seiner Beobachtungen und Anmerkungen. Plinius merkt an, daß auch von den alten Mahlern wenige in diesem Stüke der Kunst glüklich gewesen. Extrema corporum facere et desinentis picturæ modum includere, rarum in successu artis invenitur. Ambire non debet se extremitas ipsa et sic desinere, ut promittat alia post se, ostendatque etiam quæ occultat. Hanc Parrhasio gloriam concessere Antigonus et Xenocrates, qui de pictura scripserunt. (*)

(*) Plin. L. XXXV. c. 10.

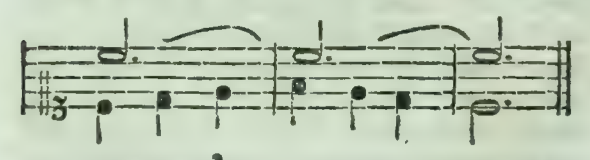
Undecime.

(Musik.)
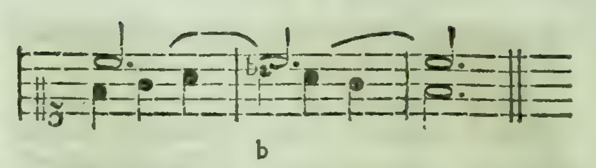
Dieses Intervall ist von der Quarte blos dem Namen nach unterschieden, weil es eine Octave höher liegt. Sie ist eine wahre, reine, verminderte oder übermäßige Quarte, und alles, was von dieser in einem eigenen Artikel gesagt worden ist, gilt auch von der Undecime. Einige haben zwischen der Quart und der Undecime den Unterschied machen wollen, daß die erstere consonirend, die andre aber dissonirend sey: aber wir halten es nicht der Mühe werth dieses zu wiederlegen. Der größte Harmoniste J. S. Bach, wußte von keiner Undecime, und was izt von einigen so genennt wird, kommt bey ihm nie anders, als unter der Bezeichnung der Quarte 4, vor. Man hat deswegen nie nöthig, dies Intervall mit 11 zu bezeichnen, und findet auch davon bey keinem guten Harmonisten ein Beyspiehl, außer wenn man der Regularität halber, in durchgehenden Noten folgende Bezeichnungen braucht:

7.	8.	9.	10.	11.	10.	u. s. f.
5.	6.	7.	8.	9.	8.	

Aber den Contrapunkt in der Undecime unterscheidet man mit Recht von dem in der Quarte. Sie haben ihren Grund in dem Contrapunkt der Quinte und Duodecime. Beyde lassen sich auf zweyerley Art versezen, nämlich eine Quarte höher, und eine Quarte tiefer. Z. B.
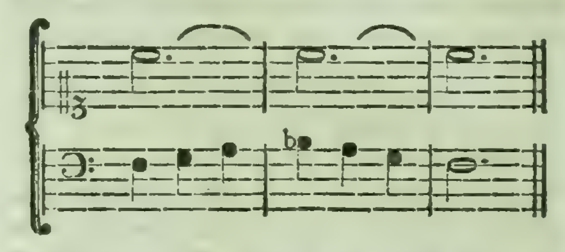


a
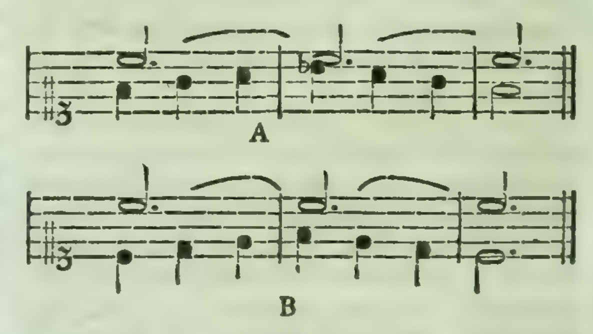


b

Der Saz bey a ist bey b in dem Contrapunkt der Quarte versezt. Diese Versezung hat ihren Grund darin, daß der erste Saz selbst eine Versezung aus dem Contrapunkt der Quinte ist, nämlich von folgendem Saz:



dessen untere Stimme bey b eine Octave höher versezt ist. So wie das vorhergehende Beyspiehl eine Quarte höher versezt ist, so kann dieses auch eine Quarte tiefer geschehen, auf folgende Art:
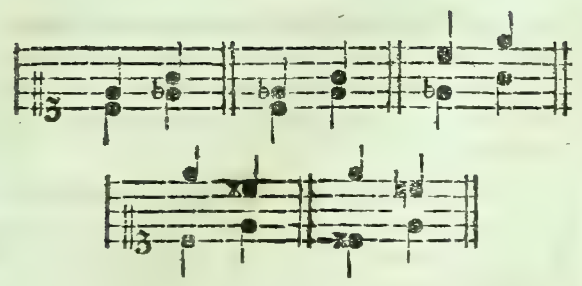


der Grund warum dieses angehe, liegt darin, daß der Contrapunkt A sich in den Contrapunkt der Quinte versezen läßt, wovon B die Umkehrung in der Octave ist. Wird der Contrapunkt der Quarte des ersten Beyspiehls eine Octave höher, und des zweyten eine Octave tiefer versezt, so entsteht der Contrapunkt in der Undecime.

Unharmonisch.

(Musik.)
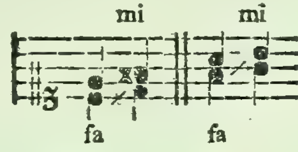
Nennet man diejenigen Forschreitungen, die aus zwey verschiedenen Tonarten nach einander folgen. Z. B.



Geschiehet die Veränderung mit einem x oder b in einer Stimme, so sind bey den Terzen und Sexten folgende Fortschreitungen gut:



Der Triton wird als eine unharmonische Fortschreitung von allen strengen Tonlehrern verboten;
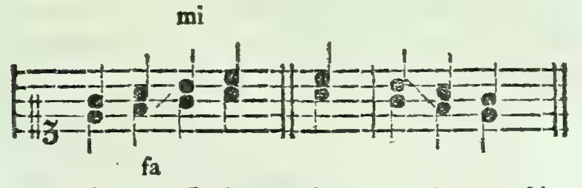


und sie nennen dieses Mi gegen Fa. (*)

(*) S. Mi Fa.

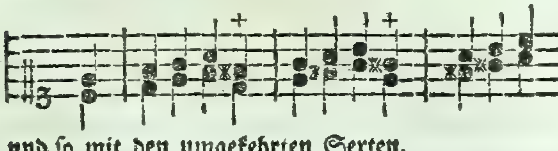
Es ist öfters nicht möglich dieses zu vermeiden, und man hat so gar Vorfälle, wo zwey Tritons nach einander vorkommen.



Am allerwenigsten gilt dieses Verbot bey Fortschreitungen folgender Art:



Nach einem Einschnitte sind die unharmonischen Fortschreitungen erlaubt, wie hier:
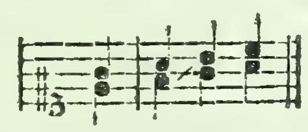


und so mit den umgekehrten Sexten.

Bey den ganz alten Tonsezern waren zwey große Terzen nach einander gänzlich verboten: und in der That hatten sie dazu Recht; weil sie nur große Terzen von $\frac{64}{81}$ hatten, die um $\frac{1}{80}$ höher, als die reinen Terzen, folglich härter sind. (*) Noch viel weniger gaben sie drey große Terzen nach einander zu.

(*) S. Terz.

In neuern Zeiten da die Terzen $\frac{4}{5}$ angenommen sind, fällt diese Härte weg, und wird selten als ein übler Queerstand betrachtet, zumal wenn bey zwey nach einander folgenden großen Terzen, die Fortschreitung in der Tonleiter, nämlich von der Quart zur Quinte der Tonart geschiehet, als in folgenden Beyspiel in C dur. (*)

(*) Man sehe darüber den Artikel Fa.



Zu melodischen unharmonische Fortschreitungen rechnet man alle übermäßige Intervalle. (*)

(*) S. Uebermäßig.

Unterbalken.

(Baukunst.)

Sollte eigentlich Hauptbalken heißen, wie er denn im Französischen wirklich Architrave genennt wird. Er ist der unterste Theil des Gebälkes, oder der Balken, welcher längst über die Säulen oder Pfeiler eines Gebäudes gelegt wird. Er dienet alle in einer Reyhe stehende Pfeiler oder Säulen mit einander zu verbinden und denn hauptsächlich zur Unterlage der Queerbalken, worauf die Deke des Gebäudes kommt. Also ist er in allen Gebäuden ein ganz wesentliches Glied. Er muß so liegen, daß er nicht über den Schaft der Säule vorstehe. Seine Dike oder Höhe, wird von 1 bis $1\frac{1}{3}$ Model genommen.

Er wird entweder ganz glatt gelassen, wie in den meisten antiken Gebäuden, oder in Bänder abgetheilt. Goldmann sezt allemal einen Ueberschlag auf den Unterbalken und unter dem Ueberschlag einen Riemen in der Toscanischen Ordnung, eine Holleiste in der Dorischen, in der Jonischen eine Kehlleiste, in der Römischen eine Kehlleiste und einen Stab, und in der Corinthischen eine Holleiste nebst Kehlleisten und Stab. In antiken Gebäuden von feinen Ge-

Geschmak findet man ihn auch mit in einander geschlungenem Laubwerk verziehrt. Der dorische Unterbalken hat dieses eigen, daß unter den Tryglyphen des Frieses, Tropfen an dem Unterbalken hangen.

Da man izt keine große Gebäude mehr von Holz aufführet, so braucht es, bey großen Säulenweiten Kunst, dem Unterbalken die gehörige Stärke zu geben, daß er von der darüber liegenden Last nicht eingedrukt werde. Die Alten machten deshalb solche Unterbalken an Haupteingängen, wo die Säulen weit auseinander waren, von gegoßnem Erzte. Sie gaben den Unterbalken am Portal des Tempels der Diana zu Ephesus für ein großes Meisterstük aus, wiewol er nur 15 Fuß lang war. An dem Fronton des Louvre in Paris sind die Unterbalken aus einem Stük Stein und 54 Fuß lang.

Unterhaltende Rede.

(Beredsamkeit.)

Eine förmliche Rede wobey man keine höhere Absicht hat, als den Zuhörer über einen Gegenstand angenehm zu unterhalten, und wobey Unterricht und Rührung nur beyläufig vorkommen. Wenn es bey dem allgemeinen und höhern Zwek der schönen Künste andern erlaubt ist, bisweilen blos zu ergözen, so muß man auch der Beredsamkeit dieses nicht verbiethen. Bey der öffentlichen Anwendung der Poesie und der Musik wird gar ofte blos auf angenehme Unterhaltung gesehen. Diese kann auch die Beredsamkeit verschaffen. Aber in unsern Zeiten sind wenig Länder, wo man für diese Kunst Geschmak genug hat, um sie zu dergleichen öffentlichen Unterhaltungen anzuwenden. In Frankreich machen sich doch viele ein großes Fest daraus, eine blos unterhaltende academische Rede zu hören. Es scheinet auch, daß ehedem in Athen und in Rom manche Rede, ob sie gleich einen andern Zwek zu haben schien, von einem großen Theile der Zuhörer blos als unterhaltend angehört worden, und es läßt sich nicht zweifeln, daß nicht in den Odeen der Alten manche blos unterhaltende Rede vor großen Versammlungen gehalten worden.

In Deutschland giebt es noch verschiedene Feyerlichkeiten, bey denen eine unterhaltende Rede einen wesentlichen Theil der Feyer seyn sollte. Wären die Veranstaltungen dazu besser, als sie zu seyn pflegen, so könnten sie vortheilhaften Einfluß auf die Beredsamkeit haben. Man ist aber an viel Orten gegen diese Kunst überhaupt so kaltsinnig, daß ein schlechtes Concert weit mehr Zuhörer anlokt, als die beste öffentliche Rede.

Von dem Hauptcharakter der unterhaltenden Rede, haben wir bereits anderswo gesprochen. (*) Ihr Stoff bestehet hauptsächlich in Schilderung interessanter Gegenstände, wobey man weder Unterricht oder Belehrung, noch besondere Rührung zum Zwek hat. Von der Art wären z. B. Lob des Landlebens, oder einer andern Lebensart, Schilderungen der Jahreszeiten; verschiedene Arten der Lobreden auf Personen und Sachen. Was ein blos angenehmes Schauspiehl, ein blos zum Vergnügen gemachtes Gedicht, eine Landschaft u. d. gl. das ist in ihrer Art die unterhaltende Rede, wozu mehr Wohlredenheit, als eigentliche Beredsamkeit nöthig ist.

(*) S. Rede.

Untersaz.

(Baukunst)

Ein vierekichter Körper auf den die Säulen oder Pfeiler bisweilen gesezt werden, damit sie eine grössere Höhe erreichen. Es geschieht bisweilen, daß die Säulen, nach dem Verhältniß der Ordnung wozu sie gehören noch nicht hoch genug reichen, und doch andrer Gründe halber der Model nicht kann größer genommen werden; oder man besorget, daß der Säulenfuß durch ein Gebälke, über dem die Säulen stehen, bedekt werde. In beyden Fällen ist nöthig, daß die Säule durch einen Untersaz, oder durch ein Postament höher gestellt werde. Wenn nur eine geringe Erhöhung nöthig ist, so wählt man das erste Mittel, oder den Untersaz. Er wird insgemein 1 Model, im Nothfall $1\frac{1}{2}$ Model hoch genommen.

Ut.

(Musik.)

Ist in unserer harten Tonleiter, nämlich der jonischen, der erste Ton, nach welchen die übrigen Intervalle gerechnet werden, und also jederzeit die Tonica, oder eine Nebentonica, wenn die Mutation, wie es die Solmisation bey Verlassung eines Tones erfodert, geschiehet (*). Die Octave von diesem Ut, verändert den Namen Ut in Fa. Die Benennung

(*) S. Solmisation.

Ut ist in neuern Zeiten, so wohl in Italien, als auch verschiedenen catholischen deutschen Gegenden in Do verändert worden, unter dem Vorgeben, Do sey heller und bequemer zu singen, als Ut. Allein Ut scheint mit gutem Bedacht von den Alten darum gewählet zu seyn, damit angehende Sänger alle Vocalen deutlich und verständlich vortragen lernten, und wenn Wörter mit dem Vocal u vorkommen, nicht u in o verwandelten, ein Fehler, der nur gar zu vielen Sängern anklebt, die alle Vocalen entweder als o oder a hören lassen, weil sie am bequämsten auszusprechen sind.



V.

Venedische Schule.

Ist von den Schulen der Mahlerey diejenige, die sich durch einen großen Geschmak im Colorit hervorgethan hat. Die Lebhaftigkeit sowol, als die Wahrheit der Farben, die vollkommene Austheilung des Lichts und Schattens, die Kühnheit des Pensels, der wahre Ton der Natur, sind vorzügliche Eigenschaften dieser Schule, die aber weniger Größe und weniger Richtigkeit der Zeichnung hat, als die römische oder die lombardische Schulen. Eine kurze Geschichte der Mahlerkunst in Venedig findet man in dem Werk, welches alle in und um Venedig befindliche vorzügliche Gemählde beschreibt. (†) Es dienet auch denen, die alle in öffentlichen Gebäuden befindliche Gemählde sehen wollen, zum Wegweiser.

Titian ist ohne Wiederrede der erste Meister dieser Schule, und der größte Colorist, der vielleicht jemals gewesen. Ob man ihm gleich in verschiedenen Stüken den *Rubens*, und den *Van Dyk* an die Seite sezet, so muß man doch gestehen, daß das Bezaubernde in seinen Farben mehr Wahrheit hat, als das Colorit des Rubens, und mehr Bewundrung erwekt, als das von *Van Dyk*. Man findet in allen großen Gallerien etwas von ihm, aber um ihn recht zu kennen, muß man die Gemählde sehen, die in Venedig von ihm sind. *Tintoret* ein andrer großer Mahler dieser Schule, kann nur in Venedig gekannt werden. Sein großes Talent war im Grossen mit vollkommener Kühnheit zu mahlen.

Paul von Verona eines der größten Genien, wegen vollkommen verständiger Anordnung der Gemählde, sowol in Absicht auf die geschikte Verbindung aller Theile, als auf die Austheilung des Lichts. Wahrheit und Stärke sind überall in seinem Colorit. Man wirft ihm vor, daß alle seine starke Schatten etwas Violettes haben, aber seine Halbschatten sind desto fürtreflicher. Die Leichtigkeit seines Pensels geht über alles, und die Pracht in Kleidung seiner Personen giebt seinen Gemählden einen Reichthum, der ihnen eigen ist. Aber das Große in den Charaktern findet man nicht bey ihm; er hat allezeit sich genau an die Natur gebunden, und kein Mahler hat das Uebliche so sehr aus den Augen gesezt, als er.

Von den neuern venedischen Mahlern sind vorzüglich zu merken. *Tiepolo*, ein Mann von schönem Genie, der ein sehr angenehmes Colorit mit einer großen Leichtigkeit in seiner Arbeit verbindet; *Pellegrini, Piazetta, Lazarini, Molinari, Celesti, Bombelli, Liberi.*

(†) Descrizione di tutte le publiche pitture della citta di Venetia ed Isole circonvicine Venet. 1733. 8vo.

Veränderungen. Variationen.
(Musik.)

Man kann zu einer Folge von Harmonien, oder Accorden mehrere Melodien sezen, die alle nach den Regeln des harmonischen Sazes richtig sind. Wenn also eine Melodie von Sängern, oder Spiehlern wiederholt wird, so können sie das zweytemal vieles ganz anders, als das erstemal singen oder spiehlen, ohne die Regeln des Sazes zu verlezen; geübte Tonsezer aber verfertigen bisweilen über einerley Harmonien, mehrere Melodien, die mehr oder weniger den Charakter der ersten beybehalten: für beyde Fälle braucht man das Wort Variation, das wir durch Veränderungen ausdrüken.

Die ältern Tonsezer pflegten insgemein ihre Melodien in einfachen, oder etwas langen Noten zu sezen, und also nur das Wesentliche auszudrüken. Dieses gab denn besonders in Stüken von langsamer Bewegung, geschikten Spiehlern und Sängern Gelegenheit, diese einfachen Töne mit Geschmak und Empfindung etwas zu verziehren. Weil aber viel Sänger und Spiehler dieses nicht ohne Verlezung der Harmonie, oder des Ausdruks zu thun vermochten; so gewöhnten sich die Sezer nach und nach an, die schiklichsten Verziehrungen, schon als wesentlich zur Melodie gehörige Verschönerungen, selbst zu sezen. Nun werden diese Verziehrungen von üppigen Sängern wieder mit neuen Verziehrungen, die bey der Wiederholung noch vielfältig verändert werden, verbrämt. Dadurch entsteht denn der, zwar eine sehr fertige und bis zur Verwundrung künstliche Kehle anzeigende, aber aller wahren Kraft und alles Nachdruks gänzlich beraubte Gesang, der izt beynahe überall gesucht wird.

So

So wie die meisten Melodien der so genannten galanten Musik gegenwärtig von Tonsezern ausgearbeitet und verziehrt, geschrieben werden, sollten sie, wenigstens das erstemal, ohne weitere Zusäze gesungen, oder gespiehlt werden. Bey der Wiederholung stünde dem geschikten Sänger noch immer frey, schikliche Veränderungen anzubringen. Es ist aber kaum nöthig zu erinnern, daß dieses nur solche Sänger und Spiehler thun können, die wahre Kenntnis der Harmonie und des melodischen Ausdruks haben. Da diese etwas selten sind, so höret man insgemein in Opern Veränderungen, wodurch Melodie und Harmonie nicht blos verdunkelt, sondern völlig verdorben werden. Es giebt so gar Sänger, die gewisse Veränderungen, die sie von ihren Sangmeistern gelernt haben, bey jeder Gelegenheit, selbst da, wo sie sich am wenigsten schiken, wieder anbringen. Dieses ist ein Mißbrauch, dem sich die Capellmeister aus vollen Kräften wiedersezen sollten; weil in der That der theatralische Gesang dadurch völlig verdorben wird. Die meisten Arien werden izt so gesungen, daß sie den reichen gothischen Gebäuden der mittlern Zeiten gleichen, an denen das Aug nichts glattes sieht, sondern überall durch geschnizte Zierrathen, die alle Theile wie im Spinngeweb überziehen, gleichsam gefangen wird.

Die Sangmeister sollten es sich zur Pflicht machen, ihre Schüler zu überzeugen, daß das wahre Verdienst eines Sängers in dem richtigen, jeder Empfindung angemessenen Vortrag der vom Tonsezer vorgeschriebenen Töne bestehe, und daß sie bey verständigen Zuhörern, dadurch mehr Ruhm erwerben, als durch die künstlichsten Veränderungen.

In Liedern kann es nothwendig werden, Veränderungen anzubringen; denn es trift sich ofte, daß die auf einerley Töne fallenden Worte in einer Strophe etwas mehr Nachdruk und einen empfindsamern Ausdruk erfodern, als in einer andern. Alsdenn kann ein Sänger durch schikliche Veränderungen die Melodie, die der Tonsezer für alle Strophen gleich gemacht, für jede besonders nach Erfodernis abändern.

Instrumentisten schweiffen insgemein in Veränderungen eben so aus, wie die Sänger. Mancher glaubt, die Kunst des Spiehlens bestehe blos darin, daß zehenmal mehr Töne gespiehlt werden, als auf dem Papier ausgedrukt sind, oder daß er die Arbeit des Tonsezers als einen Text anzusehen habe, über dem er eine Zeitlang spiehlen soll. Wir empfehlen den Spiehlern das, was der fürtrefliche Bach in seinem Werke von der wahren Art das Clavier zu spiehlen über die Veränderungen angemerkt hat, wol zu überlegen. (*)

(*) In dem Cap. vom Vortrage.) §. 31.

Kleine Melodien für Instrumente, als Sarabanden, Couranten und andre Tanzstüke, sind zu kurz, um ohne Veränderung etlichemal hintereinander gespiehlt zu werden. Daher haben verschiedene berühmte Tonsezer dergleichen Stüke mit mancherley veränderten Melodien gesezt, die immer auf dieselbe Folgen von Harmonien passen. Die besten Veränderungen in dieser Art, die man als Muster anpreisen kann, sind die von Couperin, und von dem grossen J. Seb. Bach. Eine noch höhere Gattung von ganz veränderten Melodien, sind die Sonaten mit veränderten Reprisen. Hr. C. P. Em. Bach, hat deren sechs für Clavier herausgegeben, die er der Prinzeßin Amalia von Preußen dedicirt hat. Der Vorbericht zu diesem Werk enthält einige nüzliche Anmerkungen über die Kunst zu verändern.

Die höchste Gattung von Veränderungen ist unstreitig die, da bey jeder Wiederholung andere auf den doppelten Contrapunkt beruhende Nachahmungen und Canons vorkommen. Von J. Seb. Bach hat man in dieser Art eine Arie für das Clavier mit dreyßig solcher Veränderungen; und eben dergleichen über das Lied, Vom Himmel hoch, da komm ich her, die man für das Höchste der Kunst ansehen kann. Bewundrungswürdig ist dabey dieses, daß bey jeder Veränderung die erstaunliche Kunst der harmonischen Versezungen fast durchgängig mit einem schönen und fließenden Gesang verbunden ist. Von eben diesem großen Mann hat man auch eine gedrukte Fuge aus dem D mol, die einige zwanzigmal verändert ist, wobey alle Arten des einfachen, zwey- drey- und vierfachen Contrapunkts in gerader und verkehrter Bewegung, auch mancherley Arten des Canons vorkommen. In dieser Art verdienen auch die Fugen des französischen Tonsezers d'Anglebert, ingleichen verschiedene Arbeiten eines Frobergers, Johann Kriegers (†), deßgleichen aus den fürtreflichen 12 Violinsolo

(†) Dieser war Musikdirektor in Zittau. Die Stüke von denen hier die Red ist, sind im Jahr 1699 unter dem Titel: anmuthige Clavierübungen; bestehend in unterschiedenen Ricercarien, Präludien, Fugen ꝛc. herausgekommen.

kinsolo, und die folie d'Espagne des berühmten Corelli, als Muster angeführt zu werden.

Wir wollen hier nur noch anmerken, daß bey Symphonien und Ouverturen, selbst die ersten Violinisten sich schlechterdings aller Veränderungen enthalten, und sich nicht einmal durchgehende Noten zu Ausfüllung einer Terz, erlauben sollen; weil dadurch in dergleichen Stüken gar leicht Quinten und Octaven entstehen. Begleitende Instrumentisten, besonders die Ripienisten, sollen sich aller Veränderungen gänzlich enthalten.

Verbindung.

(Schöne Künste.)

Es ist eine wesentliche Eigenschaft der Werke des Geschmaks, daß alle Theile desselben unter einander verbunden seyn: (*) jeder darin vorkommende Theil, der wie vom Ganzen, oder von dem, was neben ihm liegt, abgelöset da steht, wird anstößig, weil man nicht weiß, warum er da ist, was er soll, oder wie er auf das vorhergehende folget. Deswegen hat der Künstler bey Erfindung und Zusammensezung seines Werks überall auf die Verbindung aller Theile mit dem Ganzen, oder unter einander, wol Acht zu haben, damit nichts außer dem Zusammenhang mit dem übrigen da stehe.

(*) S. Werke des Geschmaks.

Jeder Theil aber muß in einer doppelten Verbindung erscheinen; er muß nämlich mit dem Ganzen, und mit den neben ihm liegenden Theilen verbunden seyn. Das erstere hat statt, wenn ein Grund vorhanden ist, warum er als ein Theil des Ganzen erscheinet; das andere, wenn man siehet, oder fühlet, warum er an der Stelle steht, wo man ihn sieht.

Die Sachen in metaphysischem Gesichtspunkt betrachtet, fehlet es nie an Verbindung; denn bey Erfindung und Zusammensezung der Werke des Geschmaks sind allemal Gründe vorhanden, warum jeder Theil in dem Werk erscheinet, und warum er da steht, wo wir ihn antreffen. Die Rede ist aber hier nicht von dieser in metaphysischem Sinne genommenen, sondern von der ästhetischen Verbindung, vermöge welcher wir die Gründe, woraus das Daseyn, und die Stelle jedes Theils erkennt wird, fühlen, so daß wir nirgend Anstoß bemerken, sondern in den Vorstellungen, die das Werk in uns erweket, überall natürlichen Zusammenhang, ohne Lüken, ohne Mangel, und ohne fremde, nicht zur Sache gehörige Theile, empfinden.

Wir erkennen oder empfinden den Zusammenhang der Dinge, entweder durch den Verstand, oder durch die Einbildungskraft, oder durch leidenschaftliches Gefühl, und durch diese drey Mittel verbindet der Künstler die Theile seines Werks; jedes aber begreift wieder mehrere, und oft gar mannigfaltige Gattungen der Verbindung. So verbindet der Verstand Ursach und Würkung, in dem er die Würkung aus der Ursach, oder diese aus jener erkennet; er siehet die Aehnlichkeit, oder Gleichartigkeit mehrerer Dinge, die mancherley Arten der Abhänglichkeit, und der Verhältnisse, und leitet daher ihre Verbindungen. Die Einbildungskraft aber hat noch mehr Arten der Verbindung; denn sie kommt auf unzählbar viel Wegen von einem Gegenstand auf einen andern, darunter mehrere überaus zufällig, aber ihrer flüchtigen Natur immer angemessen sind. Die geringste zufällige Kleinigkeit führet sie ofte auf sehr entlegene Vorstellungen. So haben auch die Empfindungen des Herzens ihren eigenen Gang von einem Gefühl zum andern.

Wir fühlen hier die Gefahr uns in sehr weitläuftige psychologische Bemerkungen einzulassen, und wollen lieber die Seegel einziehen, lieber unvollständig, als schweerfällig, und für die meisten Künstler und Liebhaber langweilig und unbrauchbar sprechen. Darum kommen wir näher zum Zwek dieses Artikels.

Es ist schlechterdings das Intresse des Künstlers, daß die, für welche er arbeitet, in seinem Werk keinen Mangel der Verbindung bemerken. Jeder einzele Theil des Werks muß mit dem Ganzen so verbunden seyn, daß man den Grund erkenne, warum er da ist; wenigstens, daß er nicht fremd, nicht völlig überflüßig, und außer dem Charakter des Ganzen liegend erscheine. Außer dem aber muß auch Verbindung der Ordnung überall statt haben.

Zu beydem gehört Beurtheilung und Ueberlegung; weil es nicht genug ist, daß der Künstler bey Zusammensezung, und im Feuer der Arbeit beyde Arten der Verbindung fühle, sondern auch nachher, bey schon etwas kältern Geblüthe, die Verbindung würklich noch gewahr werde. Es geschiehet gar ofte, daß Gedanken und Vorstellungen sich aus einander entwikeln, und in unsrer gegenwärtigen Gemüthslage auf einander folgen, deren Zusam-

sammenhang wir nachher gar nicht mehr einsehen. Dieses begegnet dem Philosophen, in ganz methodischen Untersuchungen; also muß es bey dem Künstler, der im Feuer der Einbildungskraft, und in Wärme der Empfindung arbeitet, noch weit öfters vorkommen. Kann er selbst aber in solchen Fällen den Zusammenhang seiner Vorstellungen nicht mehr entdeken, so muß dieses natürlicher Weise, andern noch weniger möglich seyn.

Es ist deswegen sehr nüzlich, daß man beym ersten Entwurf eines Werks genau auf das Achtung gebe, was eine Vorstellung mit der andern verbindet, daß man auf Vortheile denke, das Band, das sie verknüpft, auf eine Weise, die dem Feuer der Würksamkeit zu Fortsezung der Arbeit nicht schadet, anzudeuten, um sich desselben nachher wieder zu erinnern. Geschieht dieses, so kann der Künstler bey der Ausarbeitung, da, wo die Verbindung nicht merklich ist, allemal auf Mittel denken, sie merklich zu machen. Es giebt vielerley Mittel auch sehr fremd und entfernt scheinende Beziehungen der Gedanken gegen einander in nahe Verbindung zu sezen, so wie es auf der andern Seite eben so viel giebt, einen sehr natürlichen Zusammenhang etwas fremder und reizender zu machen. Aber sie gehören unter die Geheimnisse der Künstler, die sie selbst nicht gern andern entdeken.

Wir müssen vor allen Dingen anmerken, daß die Verbindungen enger und genauer, oder entfernter; offenbarer und gewöhnlicher, oder verstekter und fremder seyn müssen, nachdem der Charakter des Werks die eine oder die andere Art natürlich macht. Was vom Uebergang angemerkt worden, (*) gilt auch hier. Bey Untersuchungen, im lehrenden Vortrag, und überhaupt in den Werken, die für den Verstand gemacht sind, müssen die Verbindungen natürlich, eng und in dem Wesentlichen der Dinge gegründet seyn; weil es sonst dem Werk an Gründlichkeit fehlet. Je bestimmter der Endzwek eines Werks ist, je genauer und bestimmter muß auch die Verbindung aller Theile desselben seyn; denn ein Werk von ganz genau bestimmten Zweke, hat schon einige Aehnlichkeit mit einer Maschine, deren Würkung nicht kann erreicht werden, wenn die geringste Trennung in ihren Theilen statt hat. In Werken, an denen die Einbildungskraft des Künstlers den größten Antheil hat, sind die Verbindungen natürlicher Weise viel freyer, und sie sind es um so viel mehr, je stärker die Einbildungskraft erhizt ist. Ein Werk dieser Art würde kalt oder matt werden, wann der Künstler da auf methodische, und auf innere oder wesentliche Uebereinkunft der Dinge gegründete Verbindungen denken wollte.

(*) S. Uebergang.

Aber diese Materie kann überhaupt hier weder methodisch noch ausführlich behandelt werden; weil das Hauptsächlichste der Kunst, die Wahl der Theile, ihre Anordnung und ein großer Theil der Bearbeitung auf die Art der Verbindung ankommt. Wollten wir hierüber vollständig seyn, so müßten wir den völligen Gang des Verstandes bey Untersuchungen, den vielfachen, mehr oder weniger kühnen Flug der Phantasie, durch die würkliche und durch mögliche Welten, die verborgenen, ofte sehr seltsamen Wege des Herzens in ihren Krümmungen, steilen Höhen, und gählingen Abstürzen vor Augen haben.

Wir können also kaum etwas anders thun, als auf der einen Seite, den Künstler ermuntern in seinem Studiren, und Nachdenken über die Geheimnisse der Kunst, eine besondere Aufmerksamkeit auf die Verbindungen zu wenden, und deren verschiedene Arten und Grade, nach den Charakteren und den verschiedenen Tönen der Werke, so viel möglich ist, zu bestimmen: auf der andern Seite die Liebhaber und Kunstrichter erinnern, daß sie sich bemühen sollen, bey jedem Werke der Kunst, sich so viel möglich in die Gemüthslage zu sezen, darin der Künstler bey Verfertigung des Werks gewesen ist, wann sie nicht in die Gefahr kommen wollen, ein falsches Urtheil über die Verbindungen zu fällen, oder ohne Noth Anstoß in dem Werk zu finden.

Es giebt leichte, sehr faßliche, schweere und scharfsinnige, natürliche und phantastische, comische und ernsthafte, entfernte und nahe, wesentliche und zufällige, und noch gar viel mehr Arten der Verbindung, deren jede nach dem Charakter und Ton des Werks gut oder schlecht ist. Die einzige praktische Anmerkung, die wir hier machen können, ist diese: daß der Künstler, der sich vorgenommen hat, sein Werk bis zur Vollkommenheit zu bearbeiten, es ein oder ein paar male blos in Absicht die Verbindungen zu beurtheilen, genau durchzusehen habe. In Ansehung der Verbindung jedes einzelen Theiles mit dem Ganzen haben wir an einem andern Orte dem Künstler die Regel gegeben, daß er in Beurtheilung seines Werks bey jedem Theile stehen bleibe, um ihn zu fragen, warum bist du da, und wie erfüllest

du deinen Endzwek? hast du den Ort, der dir zukommt? u. s. f. Dieses stellt ihn vor der Gefahr sicher, Dinge zuzulassen, die außer Verbindung mit dem Ganzen sind. In Ansehung der Verbindung eines Theils mit dem andern kann er ähnliche Fragen aufwerfen: wie folgest du auf das vorhergehende? wie hängst du mit dem folgenden zusammen? Wird der, für dem das Werk gemacht ist, ohne Anstoß und Zwang diese Vorstellung nach der vorhergehenden annehmen, und völlig fassen? u. s. w. Braucht der Künstler diese Vorsicht, so wird er auch entdeken, ob die Verbindungen überall nach dem Charakter des Werks richtig seyen, oder nicht.

Wie überhaupt in der Natur alles genau zusammenhängt, so hat auch das menschliche Gemüth einen natürlichen Hang in seinen Vorstellungen durch Stufen, nicht durch Sprünge von dem einem zum andern zu kommen. Wir lieben nach merklicher Hize nicht plözliche, sondern allmählige Abkühlung. Findet der Künstler es seiner Absicht gemäß, sehr entfernte, oder gar entgegengesezte Dinge nah an einander zu bringen, so muß er auch besorgt seyn, solche Dinge dazwischen zu sezen, die den schnellen Uebergang erleichtern. Und darin zeiget sich meistentheils der Unterschied zwischen dem Künstler von wahrem Genie, und dem der ohne dasselbe nach Kunstregeln arbeitet. Am deutlichsten sieht man dieses in der Musik, wo große Harmonisten, auf eine gar nichts hartes habende Weise schnell in sehr entfernte Töne gehen können, wobey andere allemal hart, und dem Gehör anstößig werden.

Verdünnung; Verjüngung.

(Baukunst.)

Es ist eine von alten und neuen Baumeistern angenommene Regel, daß die Säulen nicht durchaus gleich dike, sondern gegen das obere End zu etwas verdünnet seyn sollen. Der Ursprung dieser Regel ist in der ältesten Bauart zu suchen, da man die Säulen von unbearbeiteten Stämmen der Bäume gemacht hat, die allemal in der Höhe etwas dünner sind, als an dem Boden. Da man aber bemerkt hat, daß die Verdünnung der Säule etwas Annehmlichkeit giebt, hat man sie zur Regel gemacht. Diese Vermuthung von dem Ursprung der Verdünnung wird noch dadurch bestätiget, daß man sie nicht bis auf die Wandpfeiler erstrekt hat. Diese wurden aus bearbeiteten Baumstämmen gemacht, die vierkantig gezimmert und dadurch überall gleich dik wurden.

Es ist vielleicht kein andrer Grund, als dieses ungefähr davon anzugeben, daß die Pfeiler nicht verdünnet werden. Denn in dem Gefühl der Schönheit kann dieser Unterschied schweerlich gegründet seyn, da er vielmehr eine wiedrige Würkung hervorbringt. Wer ein mit einer Säulenlaube versehenes Gebäude gerade von vorne ansieht, dem muß der Uebelstand, der daher entsteht, in die Augen fallen, da die Stämme der den Säulen entgegenstehenden Pilaster oben über die Säulenstämme heraustreten.

In der Art der Verdünnung kommen die Baumeister gar nicht mit einander überein. Einige dorische Säulen aus der ältesten Zeit und verschiedene Aegyptische von Granit, sind gleich vom Fuß an verdünnet, und Kegelförmig; die meisten Baumeister aber machen die Säule bis auf den dritten Theil ihrer Höhe gleich dik; einige Neuere haben ihnen eine doppelte Verdünnung, oder Bauchung gegeben, wodurch sie auf dem dritten Theil der Höhe am dikſten werden, von da aber, sowol nach oben, als nach unten zu, sich verdünnen.

Vitruvius ist ungemein ängstlich in Angebung der Regeln der Verdünnung, und führt fünferley Maaßen davon an, nach Verschiedenheit der Säulenweiten, und der Höhen. Scammozzi hat das Herz gehabt zu sagen, daß dieses Kleinigkeiten seyen, die eine so ängstliche Beobachtung der Regeln nicht verdienen, und darin stimmt ihm auch Goldmann bey. Die Art dieses Baumeisters ist diese, daß er den Stamm bis auf den dritten Theil der Höhe gleich dik macht, von da ihn so abnehmen läßt, daß das Verhältnis der untern Dike zu der obern in den niedrigen Ordnungen, wie 5 zu 4, in den Höhen wie 6 zu 5 wird. Die meisten neuern Baumeister nehmen dieses leztere Verhältnis für gar alle Säulen an.

Die Art der Verdünnung, welche fast durchgehends angenommen ist, und die den Säulen eine schöne Form giebt, besteht darin, daß sie nicht nach einer geraden, sondern krummen Linie geschieht, deren Zeichnung nach den Regeln verschiedener Baumeister mehr oder weniger mühesam ist.

Vergleichung.
(Redende Künste.)

Das Wort hat zweyerley Bedeutung; aber beyde drüken die Neben- oder Gegeneinanderstellung zweyer Dinge aus, in der Absicht eines durch das andere zu erläutern. Was bey den römischen Lehrern der Redner insgemein Comparatio genannt wird, ist die Vergleichung zweyer Dinge von einerley Art, wodurch die Größe, oder die Wichtigkeit des einen gegen das andere abgewogen wird: Man könnte sie die logische Vergleichung nennen. Eine andere Art, die eigentlich similitudo heißt, sezet Dinge von ungleicher Art, in der Absicht die Beschaffenheit der einen, aus der Beschaffenheit der andern anschauend zu erkennen, neben einander: sie kann die ästhetische Vergleichung genennt werden.

Die logische Vergleichung gehört unter die Beweisarten; denn sie dienet uns anschauend von der Wahrheit eines Sazes zu überzeugen; wie folgendes: „Es ist ein Verbrechen einen römischen Bürger binden zu lassen, ein noch größers, ihn zu geisseln ‥‥ Was denn, wenn er gar gekreuziget wird?“(*) Ueberhaupt sind drey Arten aus Vergleichung zu beweisen, die Cicero so bestimmt: Ex comparatione — valent, quæ ejusmodi sunt: quod in re majore valet, valeat in minore: quod in minore valet, valeat in majore: quod in re pari valet, valeat in hac quæ par est. (*) Wenn es nämlich darum zu thun ist, andre zu überzeugen, daß etwas gut, oder böse, erlaubt, oder unerlaubt sey, so führet man bey dieser Vergleichung einen Fall an, dessen Beurtheilung keinem Zweifel unterworfen ist, wobey zugleich in die Augen fällt, daß der andere Fall, über den wir urtheilen sollen, jenem völlig gleich, geringer, oder wichtiger sey. Wenn gezweifelt wird, ob jemand fähig sey eine gewisse böse That zu begehen, und man kann eine unstreitig eben so böse, oder noch bösere, die er würklich begangen hat, anführen; so ist der Zweifel gehoben.

(*) Cic. Orat. in Verrem. V.

(*) Cic. in Topic.

Diese Vergleichung ist im Grunde nichts anders, als die Anführung eines Beyspiehles, oder eines ähnlichen Falles, und hat die größte Kraft überzeugend zu beweisen. Ofte fällt es in die Augen, daß die vergliechenen Fälle ähnlich sind, und das Urtheil über den einen ist völlig entschieden; alsdenn bedarf die Sache keiner weitern Ausführung; es ist da genug, daß die Vergleichung kurz angeführt werde. Wo es aber nicht in die Augen fällt, daß die Fälle völlig ähnlich sind; da muß der Redner die Aehnlichkeit der Fälle beweisen. Alsdenn ist die ganze Rede im Grunde nichts anders, als eine ausführlich behandelte Vergleichung.

Hier ist nur die Rede von kurzen Vergleichungen, die keiner Ausführung bedürfen. Sie sind also die kürzesten und leichtesten Arten zu beweisen, die allen andern Beweisarten vorzuziehen sind. Diese Vergleichung aber ist mehr ein Werk des Verstandes, als des Geschmaks, und gehört mehr in die Logik, als in die Aesthetik.

Die ästhetische Vergleichung ist ein kurzes, und gleichsam im Vorbeygehen angeführtes Gleichnis, (*) als wenn man sagt: Schönheit verblühet wie die Rose; oder etwas ausführlicher, wie wenn Haller von der Ewigkeit sagt:

(*) S. Bild. Gleichnis.

Wie Rosen, die am Mittag jung
Und welk sind vor der Dämmerung;
So sind vor dir der Angelstern und Wagen.

Zur ästhetischen Vergleichung wird also ein Bild genommen, das nur genennt, oder in dem, was den eigentlichen Punkt der Vergleichung (das so genannte tertium comparationes) betrift, kurz beschrieben wird, in der Absicht daß aus dem Anschauen desselben, die Beschaffenheit des Gegenbildes richtiger, oder sinnlicher, oder lebhafter erkannt, oder empfunden werde.

Von dem Gleichnis unterscheidet sie sich sowol durch die ihr eigene Kürze, als besonders dadurch, daß man bey der Vergleichung Bild und Gegenbild unzertrennt neben einander stellt, und von jenem nichts mehr sehen läßt, als was man in diesem will sehen lassen: da hingegen in dem Gleichnis die Beschreibung des Bildes ausführlicher und über die Nothdurft ausgedähnt ist, so daß man eine Zeitlang das Bild allein mit einigen Verweilen und von dem Gegenbild abgesondert, betrachtet; als wenn man schon daran allein Gefallen hätte.

Doch giebt es auch Vergleichungen, die etwas länger gedähnt sind, und sich vom eigentlichen Gleichnis mehr durch gewisse Enthaltsamkeit in der Zeichnung des Bildes unterscheiden. Folgende Vergleichung scheint gerad auf der Gränze, wo das Gleichnis anfängt, zu stehen. „Warum frägst du großmüthiger Sohn des Tydeus nach meinem Geschlechte? Wie die Blätter der Bäume, so sind die Geschlechter der Menschen: Jzt wähet der Wind alles Laub ab; denn treibet im Frühling der grünende

Baum wieder neues hervor: So ist die Fortpflanzung der Menschen; ein Geschlecht wird izt gebohren, das andere vergeht." (*) Es scheinet überhaupt, daß bey dem Gleichnis die Einbildungskraft von dem Bilde lebhafter, als bey der Vergleichung gereizt werde, und daß bey der Vergleichung das Gegenbild als das einzige Nothwendige die Vorstellungskraft mit dem Bilde zugleich beschäftige. Daraus würde denn folgen, daß zum Gleichnis mehr poetische Laune, mehr angenehme Schwazhaftigkeit, wenn wir dieses Wort in gutem Sinne nehmen dürfen, als zur Vergleichung erfodert werde. Bey der Vergleichung gehet man den geraden Weg zum Ziehl fort, und zeiget, ohne stille zu stehen, oder einige Schritt aus dem Weg herauszuthun, einen in der Nähe liegenden Gegenstand; beym Gleichnis aber stehet man bey diesem Gegenstand etwas still, oder man gehet, um ihn näher zu betrachten, wol einige Schritte von dem Weg ab. Nur Schwäzer verweilen sich zu lang, und über die Nothdurft bey der Vergleichung, wie in diesem Beyspiehl:

(*) Il. Z vs. 145. f. f.

> Quasi piscis, itidem est amator lenæ; nequam est nisi recens:
> Is habet succum, is suavitatem, eum quovis pacto
> Vel patinarium, vel assum verres quo pacto lubet. (*)

(*) Plaut. Asinar. Act. I. sc. 3.

Der erste Vers ist zur Vergleichung völlig hinreichend; der Zusaz der beyden andern verräth ein garstiges, schwazhaftes Weib von niedrigem Geschmak, das der Dichter hier schildern wollte.

Die ästhetische Vergleichung ist in Absicht auf ihre Würkung von dreyerley Art: sie dienet zum klaren richtigen Sehen, als eine **Aufklärung**, und ist alsdenn ein Werk des Verstandes; oder zum angenehmern Sehen, als eine **Verschönerung**, und hat ihren Grund in der Phantasie; oder endlich zum lebhafteren Sehen, als eine **Verstärkung** und rühret von lebhafter Empfindung her. In allen Fällen muß das Bild sehr bekannt und geläufig seyn, damit es seine Würkung schnell thue.

Für die aufklärende Vergleichung muß die Beschaffenheit des Bildes, aus der wir das Gegenbild, wie in einem Spiegel sehen sollen, völlige Aehnlichkeit mit diesem haben, und sehr hell in die Augen fallen. Haller sagt von den ehemaligen rauhen Scandinavieren, daß sie die friedlichen Einwohner des südlichen Europa als eine Beute ansehen, die von der Natur für sie geschaffen wäre, wie für den Sperber die Taube geschaffen sey. (*) Diese Vergleichung ist überaus geschikt, die Begriffe die er uns geben wollte, in vollkommener Klarheit darzustellen. Sehr bekannt und geläufig ist das Bild des Sperbers, der die Taube, als einen ihm von der Natur bestimmten Raub hascht. Die halb thierische Rauhigkeit der Scandinavier, ohne Bedenken, und ohne die geringste Rüksicht auf Recht oder Unrecht, auf unbewehrte Nachbaren loszugehen, wird mit völliger Richtigkeit und Klarheit in dem Bild sinnlich erkannt. Diese Vergleichung hat überall statt, wo man auf eine populare Art zu lehren hat. Die umständliche Entwiklung der Begriffe durch den eigentlichen Ausdruk hat immer etwas schweerfälliges, und ist, wo man nicht mit Personen, die im abstrakten Denken geübet sind, spricht, dunkel. Darum ist es, wo man für viele schreibt, sehr nothwendig die Begriffe durch Vergleichungen aufzuklären.

(*) Alfred. 1 B.

Man muß aber dabey den Grad der Aufklärung, oder die Kenntniß und die Fähigkeiten derer, mit denen man spricht, genau vor Augen haben. Sehr geübte Denker lieben nicht, daß ihnen das, was sie ohne Bild bestimmt, und genau genug sehen, durch Vergleichungen aufgeklärt werde. Für diese kann man nicht schnell genug denken; sie wollen alles geradezu, und auf das Kürzeste vernehmen. Deswegen haben die Vergleichungen in strengem dogmatischen Vortrage selten statt. So bald man aber mit Menschen zu thun hat, die mehr des anschauenden, als des entwikelten Denkens gewohnt sind, muß man sich der aufklärenden Vergleichungen öfters bedienen. Doch ist in so fern darin Maaß und Ziehl zu halten, daß man sie nur bey etwas schweerern Hauptbegriffen zu Hülfe nehme. Wenn sie zu oft, ohne Noth vorkommen, so denkt der Zuhörer man traue seiner Fähigkeit zu begreifen gar zu wenig; deswegen werden sie ihm anstößig. Dieses erfährt man beym Lesen des Ovidius nur allzu ofte. Diese Vergleichung erfodert auch noch die genaue Sorgfalt von dem Bilde nichts zu zeichnen, als was wesentlich zu dem eigentlichen Punkt der Vergleichung gehöret. Bey der Wahl und Erfindung der zu dieser Vergleichung dienenden Bilder, kommt es hauptsächlich darauf an, daß ihre Aehnlichkeit mit dem Gegenbilde vollständig sey, oder daß sie uns dieses ganz mit allen dazu gehörigen wesentlichen Begriffen abzeichnen. Man siehet bisweilen, daß zu Aufklärung eines einzigen Begriffes mehr Vergleichungen gebraucht

braucht werden, wo eine einzige besser gewählte hinlänglich gewesen wäre.

Die verschönernde Vergleichung ist das Werk der Einbildungskraft, an dem der Verstand keinen Antheil hat. Bild und Gegenbild sind mehr in Ansehung ihrer Würkung, als in ihrer Beschaffenheit einander ähnlich. Bey angenehmen, oder überhaupt bey interessanten Gegenständen, bey denen wir uns gerne verweilen, bringet die Einbildungskraft uns andere, die ähnlichen Eindruk auf uns gemacht haben, ins Gedächtnis, und die Begierde diesen Eindruk zu genießen, oder ihn andern mitzutheilen, macht, daß wir auch auf diese blos in der Einbildungskraft schwebenden Gegenstände die Aufmerksamkeit richten. Daher haben Vergleichungen dieser Art ihren Ursprung. Oßian singt von Rathos:

Reizend erschienst du dem Auge Darthulens. Dem östlichen Lichte
Gliech dein Gesicht, der Schwinge des Raben dein Haupthaar. Die Seele
War dir erhaben und mild, wie die Stunde der scheidenden Sonne.
Sanft wie die Lüftchen im Schilfe, wie gleitende Fluren im Lora
War dein Gespräch. Doch wenn sich die Wuth des Gefechtes empörte
Gliechst du der stürmenden See (*).

(*) Darthula.

Hier sind eine Menge Vergleichungen hinter einander. Jede schildert nicht den Gegenstand, den der Dichter zeichnen, sondern den Eindruk, die besondere Art der Empfindung, die er wollte fühlen lassen. Nicht das Gesichte des Jünglings gliech der aufgehenden Sonne; sondern die fröhliche Empfindung die Darthula bey dem Anschauen fühlte, gliech dem Eindruk, den die aufgehende Sonne macht, u. s. w.

Empfindungen sind etwas so einfaches, daß es nicht möglich ist sie andern zu erkennen zu geben, als wenn man sie in ihnen erwekt. Wo man also denkt, sie würden sie bey Vorzeigung eines Gegenstandes nicht haben, da zeiget man ihnen einen andern gewöhnlichern Gegenstand, von dem man mit Gewißheit denselben oder einen ähnlichen Eindruk erwarten kann. Sie dienen also überhaupt Empfindungen nach ihren besondern Charaktern zu erweken, und man wählet dazu sehr bekannte Gegenstände, die in ihren Würkungen auf das Gemüthe mit dem Gegenbilde übereinkommen. Hier kommt es mehr auf ein ganz feines Gefühl und eine sehr lebhafte Einbildungskraft, als auf Beurtheilung an. Darum lieben die Dichter diese Vergleichungen vorzüglich. Sie schiken sich auch nur da, wo man angenehm unterhalten und rühren will. Die Bilder müssen sehr bekannt seyn, damit sie mit wenig Strichen sich der Einbildungskraft lebhaft darstellen, und man muß des ganz besondern (specivischen) Eindruks, den sie auf empfindsame Gemüther machen, sehr gewiß seyn. Sie scheinen sich mehr zu Reden und Gedichten von einem etwas gemäßigten Ton, als zu denen von ganz heftigem Affekt zu schiken. Denn in diesem ist das Feuer zu stark um sich bey Vergleichungen zu verweilen; die Bilder gehen in Metaphern oder Allegorien über.

Wo man eine Vorstellung oder Empfindung nicht blos schildern, sondern nachdrüklicher sagen will, da fällt man auf Vergleichungen der dritten Art, die darum etwas hyperbolisches oder übertriebenes haben. Man braucht Bilder die stärker rühren, als das Gegenbild. So vergleichet man einen in Wiederwärtigkeiten standhaften Mann, mit einem Felsen, der gegen die tobenden Wellen des Meeres unbeweglich steht; von einem Menschen, der heftig erschrikt, sagt man, er sey wie vom Gewitter getroffen; und so sagt Horaz von dem rechtschaffenen Mann, er fürchte sich mehr vor einer schändlichen Handlung, als vor dem Tode. Die Vergleichungen dieser Art können bis zum Erhabenen steigen. Sie müssen aber etwas sparsamer, als die andern Arten gebraucht werden, es sey denn, daß durchaus in der Rede, oder dem Gedichte, wo sie gebraucht werden, ein ganz heftiger Affekt herrsche. Denn dieser vergrößsert alles.

Es giebt auch poßirliche Vergleichungen, die das Lächerliche verstärken, wovon ein großer Reichthum von Beyspiehlen in Buttlers Hudibras anzutreffen ist. Sie sind meistentheils so beschaffen, daß bey der Vergleichung etwas wiedersprechend scheinendes vorkommt, das ihnen das Lächerliche giebt: große Sachen werden mit kleinen, ernsthafte mit scherzhaften vergliechen, oder das Bild hat etwas so gar sehr von der Art des Gegenbildes verschiedenes, daß nur eine seltsame, poßirliche Einbildungskraft die Aehnlichkeit entdekt. Sie geben den Spottreden eine besondere Schärfe.

Was wir überhaupt von Erfindung der Bilder angemerkt haben, (*) gilt auch von Erfindung der Ver-

(*) S. Allegorie, Bild.

Vergleichungen, daher wir uns hiebey nicht besonders verweilen dürfen.

Verhältniß.
(Schöne Künste.)

Die Größe oder Stärke eines Theils in so fern man ihn mit dem Ganzen, zu dem er gehört, vergleicht. Größe und Stärke sind unbestimmte Dinge, die unendlich wachsen und unendlich abnehmen können. Man kann von keiner Sache sagen, sie sey groß oder klein, stark oder schwach, als in so fern sie gegen eine andre gehalten wird.

In einem Gegenstande der aus Theilen besteht, herrscht ein gutes Verhältniß der Theile, wenn keiner in Rüksicht auf das Ganze, weder zu groß noch zu klein ist. Unser Urtheil über das Verhältniß der Theile entsteht entweder aus der Natur der Sachen oder aus der Gewohnheit. Diese hat uns gewisse Maaßen der Dinge so bekannt gemacht, daß die Abweichung davon etwas Wiedersprechendes oder Uebertriebenes in unsern Vorstellungen hervorbringt. Denn wir können uns nicht enthalten, in einem uns ganz bekannten und geläufigen Gegenstand, so bald wir ihn sehen, alles so zu erwarten, wie wir es gewohnt sind. Ist nun etwas darin merklich größer oder kleiner, als das gewöhnliche Maaß erfodert, so erwekt derselbe Gegenstand zweyerley Vorstellungen, die einander in einigen Stüken wiedersprechen. In Dingen, die blos durch die Gewohnheit bestimmt sind, können die Urtheile der Menschen über die Verhältnisse einander entgegen seyn.

Es giebt aber auch ein Urtheil über Verhältnisse, das aus der Natur der Sache selbst entsteht. Wenn ein Theil des Ganzen eine Größe hat, die seiner Natur, oder seiner Bestimmung wiederspricht; so wird uns dieses Mißverhältniß nothwendig anstößig. Eine sehr hohe und dabey sehr dünne Säule erwekt gleich die Vorstellung, daß sie zu schwach ist, die darauf gesezte Last zu tragen. Zwey ähnliche Glieder eines Körpers, die zu einerley Gebrauch dienen, wie die Aerme, die Füße, die Augen, müssen ihrer Natur nach gleich groß seyn. Ein Fehler gegen dieses Verhältniß, wiederspricht diesem Grundgesez.

Ein Gegenstand wird für wol proportionirt gehalten, wenn kein Theil daran in seinem Maaße weder der Gewohnheit noch der Natur wiederspricht. Alsdenn zieht kein besondrer Theil wegen seiner Größe die Augen auf sich; man behält die völlige Freyheit das Ganze zu fassen, und den Eindruk desselben zu fühlen. Man empfindet also vermittelst der guten Verhältnisse die wahre Einheit der Sache, wodurch der Eindruk den sie machen soll, vollkommen werden kann, weil von den Theilen, woraus das Ganze besteht, keiner die Aufmerksamkeit besonders auf sich zieht. Hingegen schadet der Mangel der guten Verhältnisse sowol dadurch, daß die unproportionirten Theile unsre Vorstellungskraft auf sich lenken, folglich sie vom Ganzen abziehen, hernach auch dadurch, das sie durch das Wiedersprechende, das jedes Misverhältniß hat, beleidigen. Ohne Vollkommenheit der Verhältnisse, kann also kein Gegenstand schön seyn.

Das Verhältniß zeiget seine Würkung in allen Arten der Größen, nicht nur in der Ausdähnung: In jedem Gegenstande, wo mehr Dinge zugleich in ein harmonisches Ganzes zusammenfließen sollen, kann Verhältniß oder Mißverhältniß statt haben. Auch in Dingen von ganz andrer Art, die blos die innere Empfindung reizen, kann ein Theil zu viel oder zu wenig Reizung in Absicht auf das Ganze haben. Mithin hat die Betrachtung der Verhältnisse überall statt, wo Theile sind, deren Würkung Grade zuläßt.

In sichtbaren Gegenständen haben Verhältnisse statt, in der Größe der Theile, indem einige zu groß oder zu klein seyn können; in dem Lichte, indem einige zu helle, andre zu dunkel seyn können; in der Art der Kraft oder der Reizung, da ein Theil schöner, oder reizender, rührender, überhaupt kräftiger seyn kann, als es das Ganze verträgt. In Gegenständen des Gehörs haben Verhältnisse in der Dauer, in der Stärke des Tons, in der Höhe und Tiefe, in dem Reiz oder der Kraft derselben statt. Es wäre demnach ein Irrthum zu glauben, daß nur in zeichnenden Künsten und in der Baukunst die guten Verhältnisse zu studiren seyen: Jeder Künstler muß sie beobachten; denn dadurch entstehet das *Ebenmaaß*, oder die *Harmonie*, oder die wahre Einheit des Ganzen.

Hier entsteht also die Frage, was der Künstler in jedem Werke, das Verhältniß der Theile erfodert, in Ansehung derselben zu überlegen habe. Verschiedene Philosophen und Kunstrichter haben bemerkt, daß die Verhältnisse am besten gefallen, die sich durch Zahlen ausdrüken lassen, die man leicht gegen ein ander abmessen kann, so wie die sind, wodurch in

(*) S. Consonanz. Harmonie. der Musik die Consonanzen ausgedrükt werden. (*) Man muß aber hierin nichts geheimnisvolles oder unerklärbares suchen. Der Grund davon wird sich bald offenbar zeigen, wenn man nur die Sache in ihren gehörigen Gesichtspunkt betrachtet.

Das Verhältniß sezt zwey Größen voraus, weil es in Vergleichung oder Gegeneinanderhaltung derselben besteht. Nun kommt es bey der Größe jedes Theils darauf an, mit was für einer andern Größe man sie vergleichen solle. Sind diese Größen zu weit aus einander, so hat ihre Gegeneinanderhaltung nicht mehr statt. Man vergleicht die Größe des Mundes oder der Nase, wol mit der Größe des Gesichts, aber nicht mit der Größe der ganzen Statur. Wenn also ein Gegenstand der Theil eines Haupttheils ist, so vergleichet man ihn mit seinem Haupttheil, und mit den Theilen, die zugleich mit ihm Theile eines Theils ausmachen: die Finger mit der Hand, die Hand mit dem Arm, diesen mit dem ganzen Körper und seinen Haupttheilen, den Schenkeln, und den Rumpf. Also vergleicht man einerley Theile mit einander, oder die Theile, die unmittelbar zusammen ein Ganzes ausmachen sollen. Dinge, deren Größe weit auseinander ist, können zusammengenommen kein Ganzes ausmachen. Eine Stadt, macht mit einigen darum liegenden Feldern, Hügeln, Büschen, eine Gegend aus. Aber eine Stadt, mit einem kleinen daran stoßenden Garten, macht keine Gegend aus, sondern eine Stadt; der Garten kann wegbleiben, sie bleibt immer eine Stadt. So könnte bey einem Menschen ein Finger zu groß, oder zu klein seyn, oder ganz fehlen, und die Person noch immer ein schöner Mensch seyn, aber die Hand an der er fehlte, wär keine schöne Hand mehr.

Wir sehen hieraus überhaupt, daß man bey dem Urtheil über Verhältnisse den Theil, worüber man urtheilet nothwendig gegen einen andern Theil, der mit ihm in gleichem Range steht, halten müsse. In der Musik werden die Töne eines von dem Grundton sehr entfernten Accords nur unter einander verglichen, und nicht mehr gegen einen sehr tief unter ihnen liegenden Grundton gehalten. In der Baukunst vergleichet man die kleinern Glieder nicht mit dem Gebäude, sondern mit dem Gesims, oder dem Haupttheile, dessen unmittelbare Theile sie sind.

Nothwendig muß hier auch noch angemerkt werden, daß bey Schäzung der Größen die Natur des Gegenstandes, an dem wir sie sehen, in Betrachtung zu ziehen ist. Man würde ein Fenster sehr unproportionirt finden, wenn es acht oder zehenmal höher, als breit wäre, und doch findet man an einer Säule dieses Verhältniß der Höhe gegen die Dike gut. Bey dem Fenster haben Höhe und Breite einerley Zwek, die Vermehrung des Lichts; bey der Säule kommen zwey Sachen in Betrachtung, die Erhebung, oder Erhöhung des aufliegenden Theiles und die Festigkeit der Unterstüzung. Hiebey entstehet die Frag, ob die Dike gegen die einmal festgesezte Höhe groß genug sey. Wäre bey dem Fenster gar nichts festgesezt, als die Menge des einfallenden Lichtes, so wär unstreitig dieses das beste Verhältniß, wenn die Breite der Höhe gleich wäre, weil beyde gleichen Antheil an Vermehrung des Lichts haben. Das aber die Höhe insgemein grösser, als die Breite genommen wird, hat seinen Grund in der Höhe des zu erleuchtenden Zimmers, und nicht darin, daß ein langes Vierek schöner sey, als das, dessen Höhe der Breite gleich ist.

Man siehet hieraus überhaupt, daß das Urtheil über Verhältnisse nicht so einfach sey, als sich mancher einbildet, und daß es eben nicht blos darauf ankommt, Zahlen gegen einander zu halten.

Man hat zu allen Zeiten erkennt, daß der menschliche Körper das vollkommenste Muster der guten Verhältnisse sey. In der That sind alle Regeln der vollkommensten Harmonie oder Uebereinstimmung daran zu erkennen. Diese vollkommene Form im Ganzen betrachtet, bietet gleich einige Haupttheile dar, von denen keiner über den andern herrscht, keiner die Aufmerksamkeit so auf sich zieht, daß sie den andern entgienge. Je kleiner ein Haupttheil ist, je mehr hat er Mannigfaltigkeit und Schönheit, wodurch das, was ihm an Größe abgeht, ersezt wird. Der Kopf, als der kleineste Theil hat die größte Schönheit, der Rumpf, als der Größte, hat die wenigste Schönheit, dadurch wird das Gefühl gleichsam gezwungen, das Ganze immer auf einmal zu fassen. Eben so genau sind auch die Theile der Haupttheile abgepaßt, daß man niemal weiß, welchen man vorzüglich betrachten soll. Die Theile des Gesichtes, Stirn, Wangen, Augen, Nase, Mund, Kinn, folgen derselben Regel; die Augen gewinnen an Reiz, was ihnen an Größe fehlet, um die Aufmerksamkeit an sich zu ziehen, die Stirn und die Wangen, die wegen ihrer ansehnlichen Größe

stärker ins Gesicht fallen, haben weniger Reiz, und so alles übrige, daß man niemal bey einem Theile stehen bleibt; sondern immer auf das Ganze geführt wird.

Anstatt also dem Redner, dem Dichter, dem Tonsezer, dem Mahler und dem Baumeister weitläuftig zu sagen, wie er in jedem Werk die Haupttheile unter einander, und denn die Theile der Theile unter einander in gute Verhältnisse bringen soll, nicht blos in Verhältniß der Größe und Stärke, sondern auch in die Verhältnisse der Schönheit, der vollkommenen Bearbeitung, des Hellen und Dunkeln, und aller andern Grade leidender Eigenschaften, damit keiner über andre von seiner Art hersche, wollen wir sie alle auf eine fleißige und mit genauer Ueberlegung begleitete Betrachtung des harmonischen Baues im menschlichen Körper verweisen.

In dem er aber dieses vollkommene Muster aller guten Verhältnisse studiret, muß er nothwendig die eigene Natur und Bestimmung eines jeden Theiles genau vor Augen haben, ehe er von seinem Verhältniß gegen das Ganze sein Urtheil fällen kann.

Verhältnisse.
(Zeichnende Künste.)

Es wäre ein völlig ungereimtes Unternehmen, allgemeine und doch bestimmte Regeln für die Verhältnisse der Theile der schönen Form zu suchen, da unendlich vielerley Formen bey ganz verschiedenen Verhältnissen schön seyn können, und überhaupt die Schönheit, folglich auch die Verhältnisse der Form, von der Natur der Sache, der die Form zugehöret, abhängt. Eine Schlange ist mit ganz andern Verhältnissen schön, als ein vierfüßiges Thier, und dieses als ein Vogel. In der Natur giebt es keine todte Formen, dergleichen die Figuren der Geometrie sind: die Formen natürlicher Körper sind nur wie Kleider anzusehen, die einem schon vorhandenen und seiner Bestimmung gemäß eingerichteten Körper gut angepaßt sind. Bey der Form also muß nothwendig auf die Sache, der sie als ein Kleid zugehöret, ihre Natur und ihre Bestimmung gesehen und daher die Verhältnisse der Theile der Form bestimmt werden. Ohne dieses wär in den zeichnenden Künsten nichts gewisses mehr. Wer ein Trinkgeschirr macht, muß nothwendig dabey auf den Gebrauch desselben sehen, daraus das allgemeine der Form bestimmen und denn ihr die Schönheit und den Theilen die Verhältnisse geben, die sich zu jener durch das Wesen bestimmten Form am besten schiken. Davon aber läßt sich außer den allgemeinen Grundregeln, die in dem vorhergehenden Artikel berührt worden, nichts näher bestimmtes sagen.

Wo aber die zeichnenden Künste die Gegenstände nicht erfinden, sondern aus der Natur nachahmen, da bleibt ihnen auch die Erfindung der Form nicht frey; sie müssen sie nehmen, wie die Natur sie gemacht hat. Da diese gleichwol bey Formen von einerley Art, die Verhältnisse der Theile verschiedentlich abändert und einer Form mehr Schönheit giebt, als andern von ihrer Art, so kommt es darauf an, daß der Zeichner das beste für jeden Fall zu wählen wisse. Wir wollen hier, um uns in der unermeßlichen Mannigfaltigkeit der Dinge nicht zu verirren, die Betrachtung der Verhältnisse blos auf die wichtigste aller Formen, der menschlichen Figur einschränken.

Man schreibet dem Zeichner insgemein genau bestimmte Verhältnisse vor, nach denen er jeden Theil des menschlichen Körpers zeichnen soll, um ihn schön zu machen. Aber man bedenkt dabey nicht genug, daß selbst für die menschliche Gestalt kein absolutes Maaß der Schönheit gesezt sey. Wie die weibliche Gestalt eine andre Schönheit hat, als die männliche, die Kindheit eine andere, als die männlichen Jahre, so erfodert auch jeder Charakter des Menschen andere Schönheit, folglich andere Verhältnisse. So mancherley Charaktere zu schildern sind, so vielerley Verhältnisse müssen auch beobachtet werden. Die griechischen Bildhauer, die das Gefühl des Schönen in einem hohen Grad besaßen, bildeten ihre Gottheiten nicht nach einerley Verhältnissen; Jupiter, Apollo, Herkules und andre Götter, bekamen jeder andere, nach dem ihnen zukommenden Charakter, und so auch die Göttinnen.

Es fehlet unendlich viel daran, daß wir für jede Art des Charakters die genaue Form des Körpers sollten bestimmen können, die sich am besten für ihn schiket. Also besizen wir auch keine bestimmte Wissenschaft der Verhältnisse, die man dem Zeichner vorschreiben könnte.

Da die Charaktere der Menschen aus so mannigfaltigen Vermischungen ihrer Eigenschaften bestehen, daß es unmöglich ist alle zu bestimmen, so ist es auch nicht möglich die Verhältnisse der verschiedenen schönen Formen des Körpers anzugeben. Doch scheinet es, daß die Griechen darin das meiste gethan

than haben. Sie legten ihren meisten Gottheiten bestimmte Charaktere bey, deren jeder in seiner Art das höchste war, was man etwa an Menschen beobachten konnte; ihre Bildhauer befließen sich in dem Bild jeder Gottheit ihren Charakter auszudrüken, und dieses nöthigte sie die menschliche Gestalt auf das genaueste zu betrachten, damit sie entdeken konnten, wie die Natur die vorzüglichsten Charaktere der Menschen in der Gestalt des Körpers sichtbar gemacht habe. Durch dieses Studium entdekten sie, wie die Verhältnisse seyn müßten, wenn die Gestalt eine Venus, oder eine Juno nach ihrem Charakter abbilden sollte. Die Gestalt der Königin der Götter mußte bey der weiblichen Schönheit auch Hoheit und Ernst; das Bild der Göttin der Liebe, alle Reizungen zur Wollust darstellen.

Wir können also nichts besseres thun, da unsre Begriffe von menschlicher Vollkommenheit überhaupt betrachtet, eben die sind, die die Griechen gehabt haben, als die Verhältnisse annehmen, die sie in der Natur durch vieles Forschen entdekt haben. Es ist ein großer Verlust für die zeichnenden Künste, daß die Werke der Griechen, die über die Verhältnisse geschrieben haben, verlohren gegangen. Philostratus führt in der Vorrede zu der Beschreibung seiner Bilder einige davon an. Doch ist dieser Verlust dadurch in etwas ersezt, daß noch verschiedene schöne Werke der bildenden Künste übrig geblieben sind, woraus man die Verhältnisse, denen sie folgten, abmessen kann. Man hat die besten Antiken vielfältig abgezeichnet, und nach allen Verhältnissen ausgemessen. Aber zum Studium der besten Verhältnisse fehlet es nun noch an einem Werke, darin die Charaktere, die die Griechen in ihren Bildern haben sichtbar machen wollen, genau beschrieben wären. Ein in den Schriften der Alten durchaus erfahrner Philosoph, müßte uns den Charakter des Jupiters, Mars und aller Götter, Göttinnen und Helden, deren Bilder wir haben, beschreiben. Diese gegen die vorzüglichsten Bilder gehalten, würden uns ziemlich bestimmt sehen lassen, durch was für Verhältnisse jeder Charakter am sichtbarsten ausgedrükt wird.

Es wäre eine geringe Mühe diesen Artikel mit verschiedenen Tabellen von würklich ausgemessenen Verhältnissen der Theile des menschlichen Körpers zu verlängern; wir halten es aber dem Zwek dieses Werks nicht gemäß, uns in diese Weitläuftigkeiten einzulassen, zumal, da der deutsche Künstler in des Hrn. von Hagedorn Betrachtungen über die Mahlerey, das meiste, was hier anzuführen wäre, bereits finden kann.

Verhältnisse.

(Baukunst.)

Mit den Verhältnissen in der Baukunst hat es eine ähnliche Bewandniß, als mit denen im menschlichen Körper. Da man einmal vollkommene Muster vor sich hat, so müssen die Verhältnisse derselben, als erwiesene Regeln angenommen werden. Sie sind zwar nicht so bestimmt, daß man nicht vielfältig, ohne den guten Geschmak zu beleidigen davon abweichen könnte, und würklich abgewichen wäre. Da aber zu befürchten ist, daß dergleichen Abweichungen nach und nach zu großen Ausschweifungen Gelegenheit geben möchten, so scheinet die Erhaltung des guten Geschmaks zu erfodern, daß die genaue Beobachtung der von den besten Baumeistern gebrauchten Verhältnisse, als ein unveränderliches Gesez angenommen werde. Denn wo man einmal die Regeln aus den Augen sezet, da wird dem schlechten Geschmak die Freyheit gelassen, nach und nach das Schöne zu vertreiben, wie aus unzähligen Beyspielen in der Baukunst kann dargethan werden.

Was ein alter Philosoph (*) bey einer andern Gelegenheit angemerkt hat, kann auch hier angewendet werden. „Wenn du einmal vergessen hast, sagt er, daß der Schuh blos zur Verwahrung des Fußes gemacht ist, so hast du bald einen verguldeten Schuh, hernach einen von Purpur, und denn einen ausgeschnizten. Denn wenn man einmal das Ziel der Natur überschritten hat, so hat man auch keine Schranken mehr gegen die Ausschweifung." Es scheinet also besser gethan zu seyn, wenn man durch eine genaue Befolgung der einmal vorgeschriebenen Verhältnisse, die Baukunst in dem Zustand läßt, worin sie von den größten Meistern gesezt worden ist, als daß man durch Abweichungen von denselben, den schlechten Geschmak die Freyheit lasse, das schon entdekte Schöne zu verderben.

(*) Epictetus.

Da von den allgemeinen Grundsäzen über gute Verhältnisse vorher gesprochen, in verschiedenen Artikeln über die Theile der Gebäude, auch ihre Verhältnisse angegeben, in dem Artikel Ordnung aber die wichtigsten Werke, woraus die Verhältnisse der alten Baumeister gelernt werden können, angezeiget worden,

den, so enthalten wir uns hier fernerer Weitläuftigkeit über diese Materie.

Verminderter Dreyklang.

(Musik.)

Er besteht aus der Octave der kleinen Terz und kleinen Quinte. Diese Quinte kommt allemal in der Molltonleiter von der Secunde zur kleinen Sexte der Tonica vor, z. B. A moll: H-c-d e-f; sie bestehet aus zwey halben Tönen H-c und e-f und zwey ganzen c-d und d-e. An sich ist sie dissonirend, sie wird aber bey diesem Accord als eine Consonanz behandelt, und ist, wie schon anderswo gezeiget worden, von der falschen Quinte, die in dem Quintsextaccord vorkömmt, sehr unterschieden. (*) In der Umkehrung wird sie zur großen Quarte, anstatt daß die falsche Quinte zum Triton wird (**).

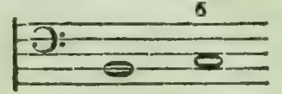
(*) S. Falsch, Quinte, (falsche.)

(**) S. Quarte, Triton.

Je näher die kleine Quinte in dem verminderten Dreyklange dem Verhältniß 5:7 kömmt, je besser ist sie in diesem Accord zu gebrauchen, und je weiter entfernt sie sich von dem Klang der falschen Quinte: eben so verhält es sich mit ihrer Umkehrung. Dieses scheint übrigens paradox zu seyn, weil die kleinen Quinten dieser Art in der Umkehrung als große Quarten höher, wie die Quinten selbst, sind. Indessen ist das Gehör in beyden Fällen sehr mit diesen Verhältnissen zufrieden, statt daß alle übrigen, die der Vernunft nach, richtiger zu seyn scheinen, nicht von dieser Würkung sind: in solchen zweifelhaften Fällen ist das Gehör allemal ein besserer Richter, als die speculativischen Zahlenrechnungen oder Linienabzählungen. Unser H-f, das von dem Verhältniß 45:64 ist, klingt als kleine Quinte in dem verminderten Dreyklang am schlechtesten; hingegen vollkommen gut, als falsche Quinte, die die Septime des Fundamentaltones ist; so auch ihre Umkehrung. Die Ursache dieser Verschiedenheiten liegt darin, daß das f gegen der über ihr liegenden Secunde, als Octave vom Grundton, 8:9 ausmacht, folglich dissonirt, und das G des Fundamentalbasses gleich ins Gefühl bringt, wozu noch die reine große Terz und Quinte vom Grundton das Ihrige beytragen; da hingegen von 7 nach 8 keine wesentliche Septime ins Gefühl gebracht wird.

Der Gebrauch des verminderten Dreyklanges ist weit eingeschränkter, als der beyden andern. (*) Er kann weder ein Stük anfangen noch endigen. Er hat seinen Siz auf der Secunde der Molltonleiter, und führt am natürlichsten zu dem Accord der Dominante; wenigstens wird dieser Accord bey jeder andern Fortschreitung übergangen, wie z. B.

(*) S. Dreyklang.



Zwischen diesen beyden Accorden ist der E duraccord als der Dominantenaccord von A mol übergangen worden. (*)

(*) S. Uebergang.

Die Verwechslungen des verminderten Dreyklanges sind in der dem Artikel Dreyklang nachstehenden Tabelle unter den Buchstaben k und n angezeiget.

Verrükung.
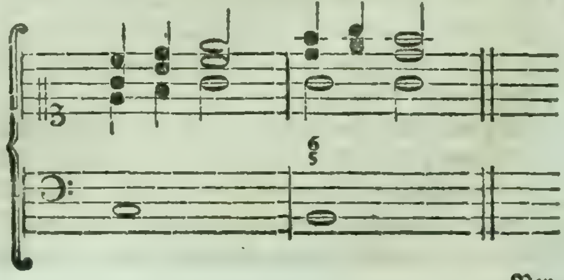
(Musik.)

Durch dieses Wort bezeichnen wir eine, nur eine kurze Zeit daurende, oder aus gewissen Absichten glüklich veranstaltete Zerstöhrung der Harmonie, oder Ordnung, da ein oder mehr Töne aus ihrer Stelle entweder völlig oder zu früh weggerükt werden. Dergleichen Verrükungen oder Wegrükungen kommen so wol in der Harmonie, als in der Melodie vor.

Die harmonische Verrükung kann auf zweyerley Weise vorkommen: 1. indem man die Grundharmonie auf einen Augenblik zerstöret, aber auch sogleich wieder herstellet; und 2. indem man den Accord nicht gleich in seiner Vollkommenheit hören läßt. In beyden Fällen aber geschiehet es so, daß die Grundharmonie darum nicht aus dem Gefühl gebracht wird.

Im ersten Fall ist die Verrükung in der Harmonie das, was der Durchgang in der Melodie ist, und in den Stimmen, wo die Verrükung geschieht, geht ein Durchgang in der Melodie vor. (*) Z. B.

(*) S. Durchgang.



Ver-

Verrükungen dieser Art geschehen ohne alle Vorbereitung; sie zerstören die vorhergehende Harmonie auf der schlechten Zeit des Taktes, und stellen sie auf der folgenden guten mit doppelter Annehmlichkeit wieder her. Sie dienen außerdem bald zur Verbindung des Gesanges in den einzelen Stimmen, bald zur Unterhaltung der Bewegung, oder das Stillestehen derselben zu verhindern. Die Intervalle, mit denen diese Art der Verrükung bewerkstelliget wird, sind insgemein gegen die Grundnote dissonirend, und werden auch durchgehende Dissonanzen genennet.

Im zweyten Fall entstehen die zufällig dissonirenden Accorde, die nur auf der guten Zeit des Taktes vorkommen können, und deren Dissonanzen vorbereitet und aufgelöset werden müssen. Hievon aber ist in verschiedenen Artikeln hinlänglich gesprochen worden (*). Wir merken nur noch an, daß die harmonische Verrükung in beyden Fällen nur bey solchen Accorden, die von einer beträchtlichen Länge und Gewicht sind, angebracht werden kann.

(*) S. Dissonanz S. 264. Auflösung S. 88 Vorhalt.
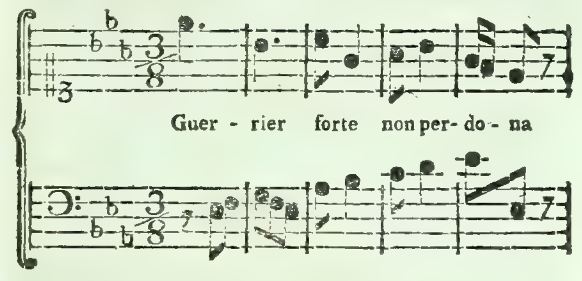
Eine andere Art der Verrükung, die aber nur in der Melodie statt hat, ist die, wenn ein oder mehrere Töne durch Vorausnahme oder Verzögerung (*) früher oder später, als sie sollten, eintreten. Hievon wird in einem besondern Artikel gesprochen (*).

(*) Anticipatio, Retardatio.
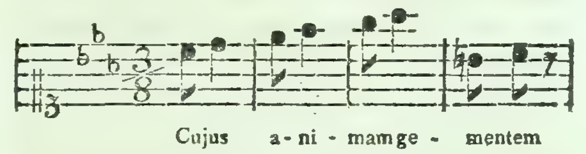
(*) S. Verzögerung.

Zeit, Rhythmus und Bewegung können auch auf mancherley Weise verrükt werden. Wenn z. B. im $\frac{3}{8}$ Takt drey Viertel gesezt werden, die den Zeitraum von zwey Takten einnehmen und gleich schweer vorgetragen werden, wodurch die Taktbewegung auf eine kurze Zeit ganz zernichtet wird. Diese Art der Verrükung kann in Unentschlossenheit, oder in dem Ausdruk der Furcht, oder in ein Singstük bey überaus starken und nachdrüklichen oder trozigen Worten, oder wenn man den Zuhörer nach einer einförmigen und langweiligen Fortschreitung der Bewegung unvermuthet durch etwas fremdes und ungewöhnliches erschüttern und wieder aufmuntern will, von der größten Kraft seyn; wenn sie nur mit Ueberlegung angebracht wird. Oder wenn in einem Allegro ein paar Takte Adagio angebracht werden; oder beyde Bewegungen in entgegengesezten Leidenschaften mit einander abwechseln; oder wenn die Bewegung auf eine kurze Zeit gar stille steht, wie bey Fermaten (*). Hieher gehören auch die unvermuthete Ruhe mitten in einem Takt; der ungerade Rhythmus von drey oder fünf Takten, oder die Art der Verrükung, nach der bey nachdrüklichen Worten wesentlich lange Noten zu kurzen, und kurze zu langen Noten gemacht werden, wie in diesem Beyspiehl einer Graunischen Opernarie:

(*) S. Fermate.



Jedermann erkennt gleich, daß diese Art der Verrükung in Singstüken nur über solche Worte oder Sylben angebracht werden kann, die sie vertragen. In dem Stabat mater des Pergolesi, das der großen Bewunderung, womit so viele davon sprechen, unerachtet von uns für ein sehr fehlerhaftes und schlechtes Werk gehalten wird, findet sich folgende Arie:



wo diese Verrükung so unschiklich angebracht ist, daß jedem Sprachkenner bey Anhörung derselben die Haut schaudert.

Alle diese Verrükungen der Zeit, des Rhythmus und der Bewegung gehen über das Gewöhnliche hinaus, und bringen, wenn sie sparsam und mit Ueberlegung angebracht werden, viel Freyes und Großes in die Schreibart. Große Meister bringen damit die größten Würkungen hervor; Stümper legen damit ihre Unwissenheit und ihre Ungeschiklichkeit an den Tag. Bey jenen stehen sie allezeit am rechten Ort, und die Uebertretung der Regeln wird in ihren Werken ofte zur größten Schönheit; bey diesen stehen sie niemals recht, sie zerstören die Ordnung, und bringen Verwirrung und Unsinn hervor.

Anfängern der Sezkunst ist zu rathen, daß sie sich strenge an die Regeln halten, die die Ordnung zum Endzwek haben, und sich vollkommen darin festsezen, ehe sie anfangen, die Ausnahmen großer Meister nachzuahmen, und sich dieser lezt angezeigten Arten der Verrükungen zu bedienen.

Vers.

Der Vers ist in der Rede gerade das, was der Rhythmus im Gesang ist: was wir also in einem besondern Artikel vom Rhythmus gesagt haben, gilt auch von dem Vers, und kann hier vorausgesezt werden. Wie ein rhythmischer Abschnitt der Melodie (ein Rhythmus) aus einer kleinen Anzahl Takte besteht, die so zusammenhangen, daß das Ohr sie als ein kleines Ganzes auf einmal faßt und am End einen merklichen Schlußfall fühlet; gerade so besteht der Vers aus einigen Füßen, die zusammen einen dem Gehör auf einmal faßlichen Saz mit einem merklichen Schlußfall ausmachen. Indem wir den Ursprung, die Natur und Würkung des Rhythmus erklärt haben, ist zugleich eben dieses auch von der gebundenen Rede erkläret worden. Also bleibet uns hier eigentlich nur die Betrachtung der Dinge noch übrig, die dem Vers, als einer besondern Art des Rhythmus eigenthümlich sind. Er ist ein Rhythmus ohne Gesang, durch den bloßen Ton der Rede erzeuget; und ein Gedicht, dessen Versbau richtig ist, muß durch den Vortrag, der der Sprach und dem Inhalt angemessen ist, von selbst in vernehmliche Verse getheilt werden.

Jeder Vers muß diese zwey Haupteigenschaften haben, daß er 1. aus gleichlangen und gleichartigen Füßen bestehe, die durch richtigen Vortrag merklich werden, und 2. einen merklichen Schlußfall habe, wodurch er sich von dem folgenden Vers absondert. Dadurch wird also der Gang, oder der Fluß der Rede in gleichlange Glieder (Füße) deren jedes zwey oder mehr Sylben hat, abgetheilet; in jedem Gliede kommen dieselben Accente, in derselben Ordnung immer wieder, und einige solcher Glieder machen einen Abschnitt aus, so daß das Gehör währender Rede sich beständig mit Abmessen und Zählen beschäftiget, und dadurch in der Einheit der Empfindung unterhalten wird, wie an seinem Ort ausführlich gezeiget worden. (*)

(*) S. Rhythmus

Der Tonsezer zeiget sein Metrum dadurch an, daß er im Anfang seines Stüks die Taktart und Bewegung andeutet, durch deren richtigen Ausdruk der Rhythmus vernehmlich wird. Der Dichter hat aber dieses nicht nöthig; wer ihn so, wie die Natur der Sprach und der Inhalt, oder Sinn der Rede, es erfodert, ließt, trift die rhythmischen Abtheilungen, ohne weitere Kunst schon dadurch allein. Man lese folgendes, so wie die deutsche Sprach und der Sinn es erfodert:

Fangt an! Ich glühe bereits; Fangt an holdselige Sayten!
Entzükt der Echo begieriges Ohr!

so wird man natürlicher Weise die hier durch Striche bezeichneten Sylben mit Nachdruk aussprechen, die dazwischen liegenden aber leicht. Dadurch aber entsteht die Eintheilung des Ganges der Rede, in gleiche Füße, oder Takte, gerade so wie wir es vom Rhythmus gezeiget haben.

Fangt | an! Ich | glühe be | reits. Fangt | an hold | selige | Sayten!
Ent | zükt der | Echo be | gieriges | Ohr! |

In Musik gesezt, würde das Metrische dieser Verse so aussehen

Der Takt, oder die Eintheilung in gleichlange Füße, ist hier jedem Ohr empfindbar. Nach dem siebenden Takt ist der Schlußfall durch das Ende des Sinnes merklich. Doch könnte er es auch ohne dieses seyn, wenn statt des Trochäus Sayten, ein wahrer und reiner Spondäus stünde; weil alsdenn die Bewegung sogleich anzeigte, daß die folgende schwache Sylbe ent, nicht mehr zu dem vorgehenden Fuße könne genommen werden, indem dadurch die Gleichförmigkeit der Bewegung zerstöhrt würde. Eben so wird jeder in folgendem Verse, den Nachdruk allemal auf die Sylben legen, die mit Strichen bezeichnet sind.

Wißt es: jenseit des Grabs ist ein zweyfacher Fußsteig gebahnet.
Dieser u. s. f.

Folglich wird jeder diesen Saz metrisch so lesen:

Der Schlußfall wird im sechsten Takte dadurch merklich, daß nach der lezten kurzen Sylbe nothwendig eine Pause muß gemacht werden; weil in dem folgenden Worte dieser, die erste Sylbe den Nachdruk hat, folglich mit der lezten des vorhergehenden Taktes

tes nicht in eines gezogen werden kann, ohne daß die Einförmigkeit der Bewegung zerstöhrt würde.

Diese Beyspiehle sind hinlänglich die Natur des Verses überhaupt zu erklären, und zu zeigen, wie jeder Leser, dem die Sprache geläufig, der Inhalt verständlich ist, und der zugleich einiges Gefühl im Gehör hat, den Gang der gebundenen Rede metrisch und rhythmisch abtheilen wird.

Das Wesen des Verses besteht also darin, daß er in gleichartigen Füßen fortgehe, und einen merklichen Schlußfall habe; seine Vollkommenheit aber darin, daß beydes bey dem, der Sprach und dem Inhalt völlig angemessenen, Vortrag, ohne den geringsten Anstoß leicht merklich sey. Beydes bedärf einiger Erläuterung.

Gleichartig sind die Füße, die aus gleich viel Zeiten bestehen, und die Accente auf denselben Zeiten haben. So sind der Spondäus und Daktylus gleichartig, weil sie aus zwey gleichlangen Zeiten bestehen, davon die erste schweer, die andre leicht ist … oder … In unsrer Sprache kann der Trochäus, wenn nur der Zusammenhang der Worte, und der Sinn es verträgt, ohne dem Ohr anstößig zu seyn, wie ein Spondäus ausgesprochen werden; besonders da, wo er am Einschnitt in dem Sinn der Worte steht. In dem vorher angeführten Verse:

Wißt es: jenseit des Grabes u. s. f.

kann und soll man lesen wi̅ßt e̅s: würde man in einen andern Zusammenhang sagen: Ihr wißt es schon; so würden dieselben Sylben nothwendig, wie ein Trochäus, der eigentlich drey Zeiten hat, auszusprechen seyn: Ihr wi̮̮ßt e̮s schon; (†) Der Jambus und der Trochäus sind ungleichartig. Denn obgleich beyde aus drey Zeiten bestehen, davon zwey in eins zusammengezogen sind ∪ –, und – ∪; (beyde so viel als ∪ ∪ ∪) so sind sie darin völlig verschieden, daß die schweere Sylbe in beyden nicht einerley Stelle hat. Gleichartig sind also die Füße, die aus gleich viel Zeiten bestehen, und den Nachdruk auf einerley Stellen haben, als, –́ – und –́ ∪ ∪; –́ ∪ und ∪́ ∪ ∪. Es scheinet zwar, daß es Verse gebe, wo ungleichartige Füße vorkommen, als – – | ∪ – | – – | ∪ – | In verba jurabas mea. (*). Allein dieses geschieht nur in Doppelfüßen, die wie der zusammengesezte Takt in der Musik anzusehen sind. Der angeführte Vers hat eigentlich nur zwey Füße – – ∪ – | – – ∪ – | und beyde sind gleichlang, und durchaus gleichartig. Indessen könnten dergleichen Verse, ohne langweilige Monotonie nicht viel hintereinander folgen.

(*) Hor. Epod. XV.

Ohne ganz ermüdende Weitläuftigkeit können nicht alle Fälle, der gleich- und ungleichartigen Zusammensezungen angezeigt werden. Wir begnügen uns überhaupt anzumerken, daß der Dichter den Tonsezer zum Muster zu nehmen habe, der nicht zweyerley Taktarten in einen Rhythmus verbindet, es sey denn, daß er etwa dem Ende desselben durch die Taktänderung einen besonders merklichen Schlußfall geben wolle.

Der Schlußfall des Verses kann auf sehr verschiedene Weise merklich gemacht werden. Ehedem bedienten sich die Deutschen, und auch andre Dichter, des Reims, und des merklichen Einschnitts im Sinn, als der bequämsten Mittel hiezu; aber ein feineres Gehör gab den Griechen und den Römern andere Mittel an die Hand. Sie wußten jedem Vers dadurch einen Schluß zu geben, daß die erste, oder die zwey ersten Sylben des folgenden Verses unmöglich mit der lezten des vorhergehenden konnten in einen Fuß zusammenfließen, ohne daß der ganze Gang der Rede zerstöhrt würde: und dieses haben auch wir nun von ihnen gelernt. Wer folgendes, ohne Abtheilung geschrieben fände:

Und ein liebenswürdiges Paar, zwo befreundete Seelen,

Benjamin und Dudaim, umarmten einander und sprachen.

Nnnn nnn 2 würde

(†) Wer daran zweifeln wollte, daß der Jambus und Trochäus drey Zeiten haben, die den drey Zeiten ∪∪∪ gleich sind, darf nur bedenken, wie gewöhnlich es sey, daß wir im Deutschen mit völlig gleichem Erfolg am Ende eines Redesazes, ein zwey- oder ein dreysylbiges Wort sezen. Man sagt eben so gut: — sie sind getheilt, als: sie sind getheilet, beydes ist im Klang einerley; weil der Jambus getheilt in der That ausgesprochen wird — getheilt, so daß er einigermaaßen dreysylbig, wenigstens dreyzeitig wird. So ist es auch mit dem Trochäus. In dem Worte Fortkommen merkt das Gehör deutlich zwey kurze Sylben am Ende; sagt man aber er wird kommen, so hat das zweysylbige Wort kommen, offenbar drey Zeiten kom-m-en.

würde bald merken, daß es zwey Hexameter sind. Denn es ist nicht möglich, weder eine, noch zwey Sylben vom Anfange des zweyten Verses, mit zum ersten zu ziehen, ohne den metrischen Gang ganz zu zerstöhren. Alles leitet uns natürlich darauf nach dem Worte Seelen das End eines rhythmischen Abschnitts zu empfinden. Die Alten wußten dieses so bestimmt fühlen zu machen, daß sie sogar den Vers mitten in einem Wort endigten. Doch mag dieses eine blos geduldete poetische Freyheit gewesen seyn; denn es kommt doch, gegen die andern Fälle, wo der Vers sich mit einem Wort endiget, nicht ofte vor. Denn ist auch die Pause, oder eine im lezten Fuß fehlende Sylbe, oder wenn man lieber will, eine nach dem lezten Fuß angehängte Sylbe, ebenfalls ein Mittel den Schluß fühlbar zu machen, als:

Komm Do | ris komm | zu je | neu Bu | chen —.

Da nach dem Gange des Verses auf die lezte Sylbe nothwendig wieder eine lange Sylbe folgen muß, die erste Sylbe des folgenden Verses aber offenbar kurz ist, so fühlet man hier die Pause, welche die Stelle der noch fehlenden langen Sylbe einnihmt. Eben so würde man das Ende merken, wenn man den Vers, trochäisch, mit vorgesezter kurzen Sylbe lesen, oder wie man in der Musik spricht, im Auftakt anfangen wollte: Komm | Doris | komm zu | jenen | Buchen |. Wollte man den Vers durch einen Fuß des folgenden verlängern, so paßte er, als ein Jambus, nicht in die Bewegung. Also fühlet man auch so das End des Verses.

Wir begnügen uns dieses wenige, über den Schlußfall des Verses angemerkt zu haben, und überlassen es einem geübten Dichter die Materie praktisch auszuführen, da die Ausübung selbst uns völlig fremd ist.

Zur Vollkommenheit des Verses, in so fern man sie vom Ausdruk unabhänglich betrachtet, wird verschiedenes erfodert. Erstlich muß der wahre metrische Gang, auf eine völlig ungezwungene Weise, so bald man dem Geiste der Sprach und dem Inhalt gemäß ließt, dem Ohr leicht vernehmlich seyn, so daß man, ohne den wahren Vortrag zu verlezen, ihn gar nicht unmetrisch lesen könnte. Jeder Redesaz hat nach der Verbindung der dazu gehörigen Wörter und nach dem Sinn, den er ausdrükt, seine bestimmte grammatische und rhetorische Accente. Werden diese gehörig beobachtet, so muß gleich das Metrum da stehen, wenn der, welcher ließt, es auch nicht gesucht hätte. Hiezu dienet nun sehr die Vorsichtigkeit, die Worte so zu wählen, daß sie durch die Füße des Verses an einander gekettet werden, damit man nicht irgendwo nach einem Fuß eine Pause sezen könne. In der freundschaftlichen Sprache des täglichen Umganges, könnte eine Mutter, die mit einem Kind auf dem Felde wäre, zu ihm sagen: Komm Doris, komm; — zu jenen Buchen, so daß diese Worte ihr Metrum völlig verlöhren. Der Grund davon ist, weil mit dem dritten Worte, sich auch ein Fuß endiget. So genau kann nun der Vers selten gemacht werden, daß gar alle Worte durch die Füße an einander gekettet würden; aber darauf muß der Dichter wenigstens mit Fleiß sehen, daß kein Einschnitt im Sinn gerad am End eines Fußes stehe. Haller sagt:

Hier spannt o! Sterbliche, der Seele Sehnen an,
Wo Wissen ewig nuzt, und Irren schaden kann.

Nach dem Wort Sterbliche kann man, obgleich der Fuß zu End ist, nicht stehen bleiben, man muß forteilen, und dadurch das Metrum empfinden, weil der Sinn noch nicht bestimmt ist. Im zweyten Vers aber, kann man bey dem Worte nuzt, stehen bleiben, so lange man will; weil der Fuß und zugleich der Sinn vollendet ist. Deswegen zerfällt auch dieser Vers in zwey Hälften, da er blos einen kleinern Ruhepunkt in der Mitte haben sollte. Der Vollkommenheit des erstern dieser Verse schadet es aber, daß man die lezte Sylbe des Worts Sterbliche gegen seine wahre Aussprach nachdrüklich oder schweer machen muß.

Zweytens gehört zur Vollkommenheit des Verses, ein so genau bestimmtes Metrum, daß man ohne Verlezung des wahren Vortrages, ihn nicht auf zweyerley metrische Weise lesen könne. Hr. Schlegel, der dieses auch anmerkt, führet von dieser Zweydeutigkeit des Metrum folgendes Beyspiehl an.

Ich sah, wie wir vordem, auf ein Orangenblatt.

der Vers ist ein gewöhnlicher aber schlechter Alexandriner:

Ich sah | wie wir | vordem | auf ein | oran | gen Blatt,

aber er ist auch ein choriambischer Vers

Ich sah | wie wir vordem | auf ein o | rangen Blatt.

Diese

Diese beyden zur Vollkommenheit des Verses erfoderlichen Punkte, hat Hr. Schlegel sehr gründlich abgehandelt, und mit Beyspiehlen hinlänglich erläutert. (*)

(*) In s. Abhandlung von der Harmonie des Verses.

Drittens muß der Vers auch fließend und wolklingend seyn. So wird er, wenn jedes Wort nicht nur für sich, sondern auch in dem Zusammenhang, darin es vorkommt, leicht auszusprechen ist; wenn der Sinn desselben jedem Leser von Gehör das Schweere und Leichte der Sylben so darbiethet, daß er, ohne Suchen, jedes Verhältnis in Dauer und Nachdruk genau trift; und wenn die Folge der Sylben so ist, daß das Gehör bey jeder die folgende schon erwartet, so daß man nirgend stille stehen kann, bis man das Ende des Verses erreicht hat.

Alle diese Dinge betreffen aber nur die mechanische Vollkommenheit des Verses, die jedes Ohr empfinden würde, wenn man auch den Sinn der Worte nicht verstünde. Zur innern Volltommenheit des Verses wird nun auch erfodert, daß sein metrischer Gang uns etwas empfinden lasse, das den Eindruk des Sinnes unterstüzt. Man kann die ästhetische Kraft des Rhythmus am besten in der Musik fühlen, wo sie auch ohne Worte richtig empfunden wird. Da es nun kaum möglich ist, Regeln zu geben, durch welche für jeden Ausdruk der eigentliche Rhythmus zu finden wäre, so können wir hier nichts mehr thun, als dem Dichter das Studium der Musik empfehlen. Da wird er erfahren, wie man blos durch Rhythmus und ohne Worte verständlich mit dem Herzen sprechen könne. Zugleich aber wird er auch überzeuget werden, daß einerley Rhythmus, nach Beschaffenheit der schnellen, oder langsamen Bewegung, verschiedenen Ausdruk bekommt. Wer sich die Mühe geben will, das, was wir in zwey andern Artikeln (*) davon angemerkt, und mit Beyspieblen erläutert haben, genau zu studiren, wird hierüber ziemliches Licht bekommen. Da ich mein Unvermögen fühle, dem Dichter über diesen wichtigen Punkt etwas bestimmteres zu sagen; so muß ich mich begnügen, ihn auf die angeführte Abhandlung des Herrn Schlegels, und vornehmlich auf das, was Hr. Klopstok über diese Materie bis izt bekannt gemacht hat, zu verweisen. Das einzige, was sich vielleicht bestimmt sagen läßt, betrift die Länge und Kürze der Verse. Denn es scheinet ausgemacht zu seyn, daß eine Folge von ganz kurzen Versen sich zu einem leichten, fröhlichen, tändelnden, scherzhaften, auch zärtlichen Ausdruk; eine Folge von langen Versen aber sich zu ganz ernsthaften und feyerlichen Empfindungen vorzüglich schike.

(*) S. Musik; Rhythmus

Das kürzeste Maaß des Verses, scheinet von zwey, und das längste von sechs, höchstens von acht Füßen zu seyn. Wäre der Vers kürzer, so würde das Ohr ihn nicht als etwas Ganzes, sondern, als einen Theil, als ein Fragment empfinden; wär er länger, so könnte es ihn nicht mehr als ein Ganzes fassen. Wir sehen daher, daß schon ein Vers von sechs Füßen, so kurz sie auch seyen, zur Erleichterung des Gehöres einen kleinen Einschnitt haben muß, damit man nicht nöthig habe, alle Füße einzeln im Gefühl zu behalten, sondern den Vers in zwey Gliedern fassen könne.

Da man zu einem Verse mehr, oder weniger Füße nehmen kann; da diese von einerley, oder von verschiedenen Arten seyn können; da endlich in diesem zweyten Falle die Füße in verschiedener Ordnung stehen können, so entstehet daraus eine erstaunliche Mannigfaltigkeit der Verse, davon nur einige wenige Arten besondere Namen bekommen haben. Einige werden nach dem darin durchaus, oder vorzüglich gebrauchten Fuß, genennt; als jambische, trochäische Verse: andre haben ihre Namen von der Zahl der Füße, wie der Pentameter, Hexameter; andre von der Art des Gedichts u. s. w. Von einigen Arten haben wir in besondern Artikeln gesprochen; wir überlassen aber eine umständlichere Betrachtung aller gewöhnlichen Arten der Verse denen, die besonders und ausführlich über den Bau der Verse zu schreiben Lust haben.

Versart.

Unter diesem Worte verstehen wir nicht die metrische Beschaffenheit eines einzigen Verses, wodurch er sich von andern unterscheidet, sondern die metrische und rhythmische Einrichtung eines ganzen Gedichtes. Man müßte ein sehr hartes Gefühl haben, um nicht zu merken, daß die Versart für den Inhalt und den Ton des Gedichtes gar nicht gleichgültig sey. Wer würde eine epische Erzählung in der kurzen anakreontischen Versart, oder ein tändelndes Lied in dem feyerlichen Hexameter vertragen können?

Wenn also das Gedicht auch in seiner metrischen Sprache vollkommen seyn soll, so muß eine schikliche Versart für dasselbe gewählt werden. Aber weder die Arten der Gedichte, noch die Versarten können alle bestimmt werden: und wenn dieses auch angienge, so würde doch allem Ansehen nach Niemand im Stande seyn, für jedes Gedicht gerade die Versart zu bestimmen, die sich am besten dazu schikte. Man muß sich also hier blos mit allgemeinen Anmerkungen begnügen; aber auch dabey hat man sich noch sehr in Acht zu nehmen, daß man der Versart weder zu viel einräume, noch ihre Kraft für gar zu gering halte.

Man hat sich bis dahin in Ansehung der Gedichtsarten damit begnügen müssen, sie in gewisse, nur einigermaaßen bestimmte, Classen oder Gattungen einzutheilen: als lyrische, epische, dramatische u. s. w: und näher, oder genauer, lassen sich auch die Versarten nicht bestimmen. Unsers Erachtens kommt es bey der Beurtheilung, wie schiklich oder unschiklich eine Versart für diese oder jene Gedichtart sey, darauf an, daß man so gut es angeht, sich richtige Vorstellungen von der Art der Empfindung mache, die in dem Gedicht herrscht, und hernach die Empfindung dagegen halte, die durch die Versart geschildert, oder erwekt wird. Die verschiedenen Tanzmelodien sind im Grunde nichts anders, als Versarten, deren jede eine besondere, oder doch besonders schattirte Empfindung erwekt, und unterhält. Nun ist offenbar, daß es fröhliche, komische, zärtliche, ernsthafte, heftige, gemäßigte, Tanzmelodien giebt; und schon daraus muß man den Schluß ziehen, daß es auch dergleichen Versarten gebe, daß folglich ein trauriges Gedicht eine andre Versart erfodere, als ein lustiges.

Doch muß man hiebey als eine sehr wesentliche Beobachtung anmerken, daß die blos todte Stellung der langen und kurzen Sylben, und der daher entstehende Rhythmus die Sache noch nicht ausmache. Bey den Tonstüken kommt es hauptsächlich auf den jedem Stük eigenen und genau bestimmten Grad der geschwinden, oder langsamen Bewegung, und die geringere oder stärkere Lebhaftigkeit in Anschlagung, oder dem Vortrag, der Töne an. Eine Menuet hört ganz auf das zu seyn, was sie seyn soll, wenn sie merklich geschwinder, oder merklich langsamer, lebhafter oder matter, als ihr zukommt, vorgetragen wird. Und eben dieses zeiget sich auch in der Versart. Folgende einzele Verse

Gebt meiner Phyllis den Kranz!

und:

Dämpfet die schrekliche Gluth!

haben, wenn man nicht auf den Vortrag sieht, vollkommen einerley Metrum, und machen einerley Rhythmus. Durch den richtigen Vortrag wird der erste fröhlich, der zweyte fürchterlich: jener hat eine fröhliche, dieser eine traurige Lebhaftigkeit.

Hieraus kann man abnehmen, daß es bey der Versart nicht blos auf die mechanische Anordnung ankomme und; daß ein und eben dieselbe Versart sich zu ganz verschiedenem Ausdruk schiken konne, nachdem der Sinn der Worte einen Vortrag veranlasset. Wir finden auch in der That, daß Horaz dieselbe Versart zu Oden von sehr verschiedenen Charakter gewählt hat. Also läßt sich aus der todten Bezeichnung der Versart, die jeden Vers nach der Beschaffenheit und Folge seiner Füße durch Zeichen ausdrükt, noch sehr wenig schließen. Man kann die Probe mit Klopstoks Oden machen, deren Versart insgemein auf diese Art vorgezeichnet ist. Niemand wird aus den Vorzeichnungen errathen, was für ein besonderer Ton oder Ausdruk in jeder Ode herrsche; dieser wird erst durch den Vortrag bestimmt.

Deswegen kann man dem Dichter über die Wahl der Versart keine besondere Regeln geben; man ist durch die Natur der Sache genöthiget, bey wenigen allgemeinen Anmerkungen stehen zu bleiben.

Eigentlich unterscheidet sich die gebundene Rede von der Prosa dadurch, daß sie in ihrem metrischen Gange gleichförmiger fließt. So bald eine Sprach etwas ausgebildet ist, nihmt zwar auch die prosaische Red in derselben, etwas rhythmisches an sich, in dem allemal einzele Redesaze nach einem gewissen Wolklang geordnet werden. Aber zwischen den verschiedenen auf einander folgenden Gliedern der ungebundenen Rede, wenn gleich jedes ein wolklingendes Metrum hat, findet man nicht die Uebereinstimmung, die ihnen die Gleichheit des Charakters gäbe, die in der gebundenen Red allemal angetroffen wird. Die beste Prosa, in einzele Glieder abgesezt, zeiget uns eine Folge, in der wir kein gleichartiges Metrum, keinen anhaltenden Rhythmus, entdeken. Wenn auch jedes einzele Glied ein würklicher Vers wäre, so ist es metrisch und rhythmisch betrachtet

von

von andrer Art, als die nächst vorhergehenden und folgenden. Also ändert sich der Charakter, oder das ästhetische des Klanges von einem Gliede zum andern; und wenn gleich jeder einzele Saz einen sehr guten Vers ausmachte, so würde doch in der Folge der Säze das genau abgemessene, und in gewissen Zeiten wiederkommende, vermißt werden.

Der natürliche Grund dieses Unterschieds zwischen der gebundenen und ungebundenen Rede, scheinet daher zu kommen, daß der Dichter in Empfindung; in einem höhern, oder geringern Grad der Begeisterung, spricht, die er an den Tag zu legen, und durch den Rhythmus zu unterhalten sucht, da der in Prosa redende, blos auf die Folge seiner Begriffe sieht und die Unterstüzung der Empfindung, durch das Abgemessene der Rede nicht sucht.

Da nun die gebundene Red überhaupt aus einer, wenigstens eine Zeitlang gleich anhaltenden, Empfindung entstehet, so folget daraus überhaupt, daß man den Werth, oder die Schiklichkeit jeder Versart aus der Natur der Empfindung, oder Laune, die im Gedichte herrscht, beurtheilen müsse. Beyspiehle werden dieses begreiflich machen.

Wer blos lehren, oder zum bloßen Unterricht erzählen will, kann zwar von seiner Materie in einem Grad gerührt seyn, daß er sie in gebundener Rede vorträgt, aber das Rhythmische derselben, wird natürlicher Weise schwächer seyn, und der ungebundenen Rede näher kommen, als wenn er stärker gerührt wäre. Da seine Rede mehr vom Verstand, als von der Empfindung geleitet wird, so wird wenig Gesang darin seyn. Zu dergleichen Inhalt schiket sich demnach eine freye Versart. Die schwache Laune des Dichters wird ohne genau bestimmten Rhythmus durch metrische Gleichförmigkeit schon genug unterstüzt. Kürzere und längere Verse, wann auch keiner dem andern rhythmisch gleich wäre, können auf einander folgen. Aber im Sylbenmaaße wird doch, wo nicht eine ganz strenge, doch eine merkliche Gleichförmigkeit herrschen; sie wird allemal ganz, oder eine Zeitlang jambisch, oder trochäisch fortfließen. Der epische Dichter, auch der Lehrende, der seine Materie schon mit gleich anhaltender Feyerlichkeit vorträgt; fällt natürlicher Weise, auf eine schon mehr gebundene Sprache, und sucht schon mehr einen anhaltenden Rhythmus. Er spricht durchaus, oder doch immer eine Zeitlang in gleichen rhythmischen Abschnitten. Von dieser Art ist unsre alexandrinische, und auch die griechische und lateinische epische Versart, die in Hexametern fließt.

Noch bestimmter und tiefer ist der lyrische Dichter gerührt, dessen Materie selbst durchaus gleichartiger ist. Er äußert blos Empfindung, und alles was er sagt, entstehet, nicht sowol aus Nachdenken, oder aus dem Verstande, als aus Empfindung. Darum ist ihm eine genauer abgepaßte, oder strengere Versart natürlich, die, wie wir vom gleichen Rhythmus angemerkt haben, die Empfindung nicht nur unterhält, sondern verstärkt. Soll die Empfindung lang in einem Tone fortgehen, so schiket sich die strophische Eintheilung vollkommen gut dazu, wie aus dem erhellet, was wir im Artikel von Rhythmus über die Tanzmelodien angemerkt haben. Denn starke Empfindungen pflegen nicht lang anhaltend zu seyn, wenn sie nicht immer neu unterstüzt, oder genährt werden.

Der Odendichter befindet sich schon in einer merklich andern Gemüthslage, als der ein Lied dichtet; (*) Darum ist es auch natürlich, daß die Versart verschieden sey. In beyden Fällen, ist die strophische Eintheilung natürlich; aber unter den zu einer Strophe gehörigen Versen, wird im Liede mehr Gleichförmigkeit seyn, als in der Ode; weil das Lied eine vollkommen gleich anhaltende Empfindung voraussezet.

(*) Dieses ist im Art. Lied gezeiget worden.

Diese Anmerkungen scheinen mir wenigstens aus der Natur der Sache zu folgen. Ob sie aber einer noch näheren Anwendung auf die Beschaffenheit der verschiedenen Versarten fähig seyen, getraue ich mir nicht zu sagen. Niemand scheint fähiger zu seyn, diese Materie gründlich auszuführen, als unser Klopstok, wie die von ihm bekannt gemachten Fragmente über die Theorie des Versbaues und der Versarten hinlänglich beweisen.

Versezung.

(Musik.)

Die Versezung eines ganzen Tonstüks, die insgemein Transposition genennt wird, besteht darin, daß ein ganzes Stük mit allen Stimmen um einen, zwey, drey, oder mehrere Töne höher, oder tiefer gesezt wird.

Diese Versezung wird zuweilen bey Wiederholung einer Oper nothwendig, wenn etwa ein Sopranist eine Arie

Arie, welche sonst ein Altiste zu singen hatte, singen soll. Bey diesem Vorfall hat man nur darauf zu sehen, daß man bey dieser Versezung statt des ersten Tones, darin die Arie gesezt gewesen, einen Ton wähle, der dem ersten in Ansehung der Intervalle am ähnlichsten ist. Die in dem Artikel Tonleiter befindliche Tabelle der Töne dienet die Aehnlichkeit der verschiedenen Tonleitern zu erkennen. Wenn ein Stük aus dem C dur ins D dur versezt wird, oder aus dem C dur gar um eine Quinte höher ins G dur, so ist die Versezung wegen der Aehnlichkeit der Tonleitern dieser verschiedenen Grundtöne, erträglich: hingegen ein Stük aus dem ᵇE ins F oder aus dem F ins G, desgleichen von ᵇE ins G, oder von G dur zurük ins ᵇE dur versezt, verliehret wegen der Ungleichheit der Intervalle, seinen ganzen Charakter.

Diese Versezung verursachet in Ansehung der Instrumente beträchtliche Ungelegenheit, da sowol bey einer höhern als auch tiefern Versezung verschiedenen Instrumenten an beyden Enden, einige Töne entweder gar fehlen, oder höchst beschweerlich werden.

In Kirchen, wo die Orgeln Chorton haben, da die Instrumente in Cammerton stehen, ist jeder Spiehler verbunden, währendem Spiehlen zu transponiren. An einigen Orten beobachten die verschiedenen Instrumentisten folgende Art zu versezen. Die Violinisten spielen nach dem Tenorschlüssel, aber um eine Octave höher; die Altisten oder Bratschisten nach dem gemeinen Baßschlüssel, um eine Octave höher, und die Baßisten, nämlich Violoncell und Violon den C Schlüssel, auf der zweyten Linie des Notensystems, um eine Octave tiefer. Diese Versezungen geschehen dem Organisten zu gefallen, um ihm das Spiehlen des Generalbasses nicht noch schweerer zu machen; da ohnedem in den Kirchenstüken, besonders in Fugen, alle Augenblik andere Zeichen vorkommen, die einem schwachen Organisten, wenn er genöthiget wäre, die Begleitung eine Secunde tiefer zu nehmen, die Sache sehr sauer machen würden. An einigen Orten sind alle zur Kirchenmusik erfoderliche Instrumente nach der Orgel in Chorton gestimmt, haben aber die große Beschweerlichkeit, daß wegen der Höhe alle Augenblik bald hier, bald da die Sayten springen. Ueberdies klingen solche Instrumente wegen ihres rauschenden Tones höchst unangenehm.

Weit besser wär es, wenn der Organist allein transponirte: darin kann er durch die tägliche Uebung endlich eine hinlängliche Fertigkeit erlangen.

Die Mittel sich dieses zu erleichtern sind folgende: 1) Den Baß spielt er Altzeichen um eine Octave tiefer. 2) Den Tenor, Discantzeichen um eine Octave tiefer. 3) Den Alt, Baßzeichen um eine Octave höher. 4) Den Discant, den so genannten französischen hohen Baß, wo der f Schlüssel auf der dritten Linie des Notensystems stehet. 5) Das Violinzeichen, den Tenor um eine Octave höher.

Auch die Choräle werden oft höher oder tiefer versezt. Dabey hat man besonders darauf Acht zu haben, daß die Lage der halben Töne, oder das Mi fa, in dem versezten Ton gerade so sey, wie in dem Ursprünglichen, weil sonst die Tonart würde verändert werden.

Alles was man hiebey zu beobachten hat, und wie man bey einem Choral erkennen könne, ob er in einer der gewöhnlichen Kirchentonarten gesezt, oder in eine andere transponirt sey, hat Murschhauser mit hinlänglicher Deutlichkeit auseinander gesezt. (*)

(*) S. Dessen hohe Schule der musikalischen Composition. S. 133. f. f.

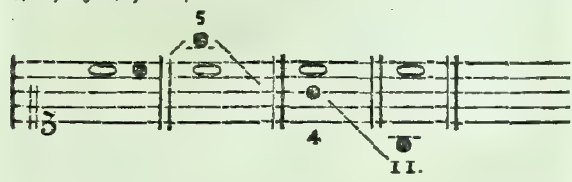
Von großen Nuzen ist es, wenn junge Spiehler sich fleißig üben, ein Stük aus viel andern Tönen, wo nicht gar aus allen Tönen durch Versezung zu spiehlen; weil dadurch ihnen alle Töne und Tonarten geläufig werden.

Eine Art der Versezung kommt auch im Contrapunkt vor, über die wir uns etwas umständlich erklären müssen, damit man Versezung und Umkehrung unterscheide.

Wenn man beym doppelten Contrapunkt saget, die Umkehrung sey in diesen oder jenen Contrapunkt, so verstehet man, daß die zwey Stimmen durch die Umkehrung vertauscht werden, so, daß die oberste Stimme zur untersten, und die unterste zur obersten wird. Wenn also durch den Contrapunkt in der Octave, Decime, Duodecime eine würkliche Umkehrung geschehen soll; so müssen die Stimmen vorher nicht weiter als eine Octave, Decime, oder Duodecime aus einander stehen; stehen sie weiter, so entstehet durch den Contrapunkt nur eine Versezung.

Diese contrapunctischen Versezungen sind nichts anders, als Wiederumkehrungen des doppelten Contrapunkts in der Octave, oder Doppeloctave. So entsteht

entsteht aus dem Contrapunkt der Quinte durch die Wiederumkehrung in die einfachen Octave, die Versezung in der Quarte, und in der Doppeloctave die Versezung in der Undecime, wie in folgendem Beyspiehl zu sehen ist:



Hier verdient angemerkt zu werden, daß alle nur mögliche contrapunktische Versezungen aus den drey Contrapunkten der Octave, Decime und Duodecime herzuleiten sind, und daß alle übrigen Contrapunkte nicht ursprünglich sind, sondern in den Versezungen der obbenannten drey, die so mannigfaltiger Umkehrungen und Versezungen unter sich fähig sind, ihren Grund haben. So entsteht z. B. eine Versezung in die Sexte, wenn der Contrapunkt der Decime wieder in den der Duodecime umgekehret wird, der alsdenn durch die Versezung in der Octave, die Versezung der Sexte hervorbringt; oder näher, wenn man den Contrapunkt der Decime gleich in den der Quinte umkehrt: denn dieser hat seinen Grund in der Versezung des Contrapunkts der Duodecime, so wie der der Terz in der Versezung des Contrapunkts der Decime.

Es wird nicht unnöthig seyn, hier noch zu zeigen, wie man im doppelten Contrapunkt, sowol bey Umkehrungen, als bey Versezungen am leichtesten zu Werk gehe, um die dadurch verursachte Veränderung der Intervalle zu erkennen.
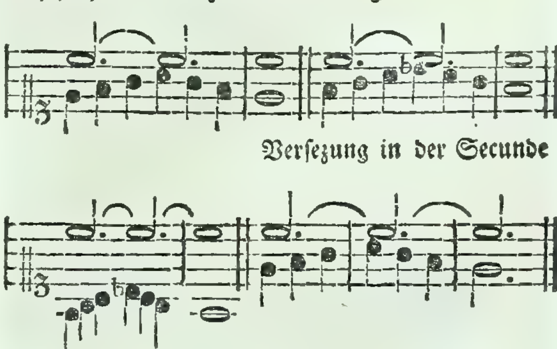
Bey würklichen Umkehrungen in den Contrapunkt der Octave, Decime und Duodecime verfahre man also: Man seze zu der Zahl, die den Contrapunkt anzeiget, eins zu, und nehme also für den Contrapunkt in der Octave die Zahl 9, für den in der Decime 11, und für den in der Duodecime 13, zum Grund an, und ziehe davon die Zahl, die der Name des Intervalls angiebt, ab; so zeiget der Rest das Intervall an, das durch die Umkehrung entsteht. So wird z. B. in dem Contrapunkt der Octave die Terz zur Sexte, nämlich: $\begin{smallmatrix}9\\3\\6\end{smallmatrix}$ und die Quinte zur Quarte; $\begin{smallmatrix}9\\5\\4\end{smallmatrix}$.

In dem Contrapunkt der Decime giebt die Octav eine Terz, die Quinte eine Sexte $\begin{smallmatrix}11\\8\\3\end{smallmatrix}$; $\begin{smallmatrix}11\\5\\6\end{smallmatrix}$ u. s. f. In dem Contrapunkt der Duodez die Octave eine Quinte, $\begin{smallmatrix}13\\8\\5\end{smallmatrix}$; die Terz eine Decime $\begin{smallmatrix}13\\3\\10\end{smallmatrix}$ u. s. f.

Geschehen aber keine Umkehrungen, sondern Versezungen, so verfährt man hiebey auf folgende Art. Sezet man die unterste Stimme um eine Terz näher an die obere Stimme, so ziehet man von der Zahl, die das Intervall anzeiget, 2 ab, so ist der Rest die Zahl des durch Versezung entstehenden Intervalls; so wird z. B. aus der Decime die Octave, aus der Sexte die Quarte u. s. f. Eben so verhält es sich, wenn die oberste Stimme um eine Terz näher an die untere gesezt wird. Entfernet sich aber die eine Stimme von der andern um eine Terz, so wird die Zahl 2 addirt. Dadurch geschieht es, daß die Terz zur Quinte, die Octave zur Decime wird. Hieraus siehet man, daß bey Versezung um eine Quarte, Quinte, Sexte auf eine ähnliche Weise die Zahlen 3, 4 oder 5 zu addiren, oder zu subtrahiren sind.

Sowol die Umkehrungen der Contrapunkte in der Octav, Decime und Duodez, als auch die Versezungen, welche aus jenen entstehen, müssen denen, die Kirchenstüke sezen wollen, sehr geläufig seyn: Zum Fugensaz, ist dieses völlig nothwendig.

Diejenigen, welche sich in den drey Hauptcontrapunkten der Octave, Decime und Duodecime vollkommen geübet haben, werden ohne Mühe und Suchen immer andere Versezungen finden. Uebrigens merke man noch, daß die contrapunktischen Veränderungen, da eine Stimme unverändert bleibet, die andere aber um zwey, drey, oder mehr Stufen gegen sie herauf, oder von ihr herabgerükt wird, Versezungen, und nicht Umkehrungen sind. Folgende Beyspiehle dienen zur Erläuterung.



in der 7, und von dieser in der obern Septime.

Diese contrapunktischen Versezungen unterscheiden sich von den Nachahmungen aller Arten, z. B. in der 2. 3. 4. 5. 6. ꝛc. darin, daß bey den lezteren die zweyte Stimme gehen kann, wie sie will; da bey den contrapunktischen Versezungen eine Stimme, wie bey allen Contrapunkten, unversezt bleiben muß, oder höchstens nur eine Octave versezt wird.

Versezungen.

(Redende Künste.)

Es giebt auch in ausgebildeten Sprachen, die schon festgesezte Regeln der Wortfügung haben, allemal noch viel Redesäze, wo die Ordnung der Wörter ohne Veränderung des Sinnes, verändert werden kann. Haller sagt von der Jugend:

Der Wollust sanfte Glut wärmt ihr die Adern auf,
Kein Einfall von Vernunft hemmt ihrer Lüste Lauf.

Der Sinn dieser beyden Redesäze ist völlig derselbe, wenn die Worte so gestellt werden:

Die sanfte Glut der Wollust wärmt ihr die Adern auf
Ihrer Lüste Lauf hemmt kein Einfall der Vernunft.

oder so:

Ihr wärmt die sanfte Glut der Wollust die Adern auf
Den Lauf ihrer Lüste hemmt kein Einfall der Vernunft.

Veränderung der Ordnung der Worte, werden Versezungen genennt. Es giebt aber Versezungen, die den Sinn ändern. Wenn der erste der angeführten Verse so versezt würde:

Wärmt der Wollust sanfte Glut ihr die Adern auf

so würd es dem Saz seine absolut bejahende Bedeutung benehmen, und ihn zu einer Frag, oder zu einem bedingten Saze, *Wenn ihr die Wollust* ꝛc. machen. Andere Versezungen aber ändern den Sinn nicht, sie geben ihm nur eine verschiedene Wendung. Derselbe Gedanken bekommt in dieser Stellung

Der Wollust sanfte Glut wärmt ihr die Adern auf

eine andere Wendung, als in dieser:

Die Adern wärmt ihr die sanfte Glut der Wollust auf.

Nach der ersten Wortfügung ist die Wollust, der Hauptbegriff, auf den es hier ankommt; und der Sinn ist so gewendet, daß man zuerst die Ursache, denn ihre Stärke, und zulezt ihre Würkung sich vorstellen muß. Nach der andern wird die Würkung, als die Hauptsache zuerst vorgestellt, hernach ihre Ursach angezeiget.

Dergleichen Versezungen haben aber nur statt, in so fern sie den grammatischen Regeln der Wortfügung nicht entgegen sind; denn wenn sie dieses wären, so würden sie anstößig seyn. Man kann, ohne barbarisch zu reden, anstatt: *Gestern ist er bey mir gewesen*, nicht sagen: *bey mir gestern ist er gewesen*, wol aber, *er ist gestern bey mir gewesen.*

Ungrammatische Versezungen sind überall zu vermeiden; weil sie in jeder Rede dem Ohr anstößig werden. Aus den Versezungen aber, die ohne Verwirrung des Sinnes, und ohne Beleidigung des Gehörs können vorgenommen werden, ziehen die redenden Künste so große und so mannigfaltige Vortheile, daß eine Sprache zur Beredsamkeit und Dichtkunst um so viel tauglicher ist, je mannigfaltigere Versezungen sie zuläßt.

Es giebt Versezungen die blos den Wolklang befördern, einen Saz leicht und wolfließend, und eine ganze Periode wolklingend machen.

Auch wird oft ein Redesaz blos durch Versezung zum Vers, ohne sonst irgend einen andern Ton, oder eine andere Wendung anzunehmen. Es ist dem Sinne nach vollkommen gleichgültig zu sagen: *Jeder bringt den Mutterwiz auf die Welt; der Schulwiz wird nur durch Bücher gegeben*, oder:

Den Mutterwiz bringt jeder auf die Welt,
Der Schulwiz wird durch Bücher nur gegeben.

Andremale dienen sie zum Nachdruk und zur Lebhaftigkeit der Rede:

Was wahre Tugend ist, wird nie der Pöbel kennen.

ist weit lebhafter, als dieses: *Der Pöbel wird nie kennen, was wahre Tugend ist.*

Bisweilen geben sie der Rede den feurigen, oder feyerlichen poetischen Ton, der uns mit großem Nachdruk rühret. Hagedorn sagt im Ton der edelsten Begeisterung:

Verlohren ist der Tag und schändlich sind die Stunden
Die, wenn wir fähig sind, Bedrängten beyzustehn,
Beym Anblik ihres Harms uns unempfindlich sehn.

Ein großer Theil der Kraft würde diesem Saz entgehen, wenn man mit denselben Worte sagte: *Der Tag ist verlohren, und die Stunden sind schändlich, die uns, wenn wir fähig sind u. s. w.*

Blos in den Versezungen liegt so mannigfaltige und so wichtige ästhetische Kraft, daß es der Mühe werth wäre, die Beyspiehle davon zu sammeln. Denn anders ist es nicht wol möglich, weder die ver=

verschiedenen Arten derselben anzuzeigen, noch ihre Würkungen zu erkennen.

Wir würden diese Sammlung etwa nach dieser Eintheilung ordnen. 1. Versezungen, deren Würkung sich blos auf Wolklang erstrekt. 2. Die zur Deutlichkeit des Sinnes, oder zur Kürze dienen. 3. Die dem Ton der Rede einen gewissen Charakter geben. 4. Die den Nachdruk verstärken, und das Leidenschaftliche der Red fühlbarer machen.

Es ist offenbar, daß für redende Künste die Sprach, die die meisten Vorzüge hat, zu allen Arten der Versezungen die biegsamste ist. Wenn unsre Sprache der Griechischen und Lateinischen hierin nicht gleich kommt, so stehet sie doch nicht leichte einer der izigen europäischen Sprachen nach. Aber diese Materie ist an sich so schweer, so weitläuftig, und für unsre Sprache besonders so wenig bearbeitet, daß ich mir nicht getraue ihre Behandlung hier vorzunehmen.

Versezungszeichen.
(Musik.)

Sind solche, die den Noten vorgesezt werden, wenn sie höher oder tiefer, als ihre Stelle anzeigt, oder als die Tonleiter des Tones, aus dem das Stük geht, erfodert, genommen werden sollen. In unserm angenommenen Notensystem haben nur die Töne c d e f g a h, durch alle Octaven ihre eigenen Noten. Alle übrige höhere oder tiefere Töne werden durch Versezungszeichen, die diesen Noten vorgesezt werden, angezeiget. Sie sind entweder zufällig und stehen unmittelbar vor der Note, die erhöhet oder erniedriget werden soll; in diesem Fall bestimmen sie die veränderte Höhe oder Tiefe der einzigen Note, vor welcher sie stehen, oder höchstens aller derer, die in einem Takt auf der nämlichen Stufe stehen, wenn nämlich kein anderes Zeichen, wodurch ihre Geltung wieder aufgehoben wird, vorhergehet: oder sie werden am Anfange des Stüks neben den Schlüssel gestellet, und gelten alsdenn durchs ganze Stük (*). Sie sind folgende:

(*) S. Vorzeichnung.

a) Erhöhungszeichen.

1) ✗, das Kreuz, oder Doppelkreuz, welches einen halben Ton (†) erhöhet.

2) +, das einfache Kreuz, welches die Stelle des vorhergehenden bey solchen Tönen vertritt, bey denen ein ✗ vorausgesezet wird, oder die in der Vorzeichnung schon ein ✗ haben.

b) Erniedrigungszeichen.

1) b, das Be, oder das runde Be, welches einen halben Ton erniedriget.

2) b, deutlicher bb, das große oder zweyfache Be, welches statt des vorhergehenden b nur solche Töne um einen halben Ton erniedriget, die schon ein b in der Vorzeichnung haben.

c) Das Wiederherstellungs= oder Widerrufungszeichen.

♮, das vierekigte Be, oder Be quadrat, welches sowol die in der Vorzeichnung durch ✗ erhöhten Töne um einen halben Ton erniedriget, als auch die durch b erniedrigten um einen halben Ton erhöhet. In diesen Fällen zerstöhrt das ♮ bey einer oder etlichen auf einander folgenden nämlichen Noten eines ganzen Takts die Vorzeichnung, wenn seine Geltung nicht vorher durch das ✗ oder b derselben wieder aufgehoben wird. Es wird aber auch vor solche Noten gesezt, die kurz vorher ein ✗ oder b, das nicht in der Vorzeichnung befindlich ist, gehabt haben, und hebt alsdenn die Geltung derselben wieder auf, indem es den natürlichen Ton der Tonleiter wiederherstellet.

Es ist nicht gar lange, daß man sich in dieser lezten Absicht des ♮ auch nach einem + oder bb bediente, und dadurch das ✗ oder b der Vorzeichnung wieder herstellete. Dieses war der Eigenschaft des

(†) Meistentheils sollte dieses der kleine halbe Ton $\frac{24}{25}$ seyn, nämlich der Unterschied zwischen der großen und kleinen Terz. Auf unsern Clavieren und Orgeln, wo dieser kleine halbe Ton in andern Umständen zu klein, und daher unbrauchbar seyn würde, kommt statt dessen $\frac{243}{256}$ oder $\frac{128}{135}$ vor. Die Erhöhung des einfachen Kreuzes sollte ebenfalls nur $\frac{24}{25}$ betragen, weil bey diesem Kreuz allezeit ein durch ✗ erhöhter Ton vorausgesezt wird: es ist daher falsch, wenn einige sagen, daß das + einen ganzen Ton erhöhe, weil es unsinnig seyn würde von C in +Cis oder von F in +Fis überzugehen. Gleiche Bewandniß hat es mit den Erniedrigungszeichen. Von einem durch ✗ erhöhten Ton zu seiner kleinen Secunde, wie von ✗c nach d, von ✗f nach g ꝛc. ist allezeit ein großer halber Ton; desgleichen von einem durch b erniedrigten Ton zu seiner kleinen Untersecunde, als von ♭a nach g, von ♭g nach f ꝛc.

Wiederherstellungszeichens vollkommen gemäß; aber es verursachte, zumal den Ungeübteren, einige Verwirrung im Spielen. Man hat daher nach der Zeit für gut befunden, die durch + zufällig erhöhten, und durch b b erniedrigten Töne, durch das x und b der Vorzeichnung wiederherzustellen. Im Grunde streitet dieses wieder die Eigenschaft des Erhöhungs- und Erniedrigungszeichens, es fällt aber deutlicher in die Augen, und ist bey unserer Einrichtung der Versezungszeichen, da das ♮ zu mehreren Absichten gebraucht wird, der ersten Art vorzuziehen.

Die Alten bedienten sich ohne Ausnahm des x zum Erhöhen, und des b zum Erniedrigen, auch da, wo unser ♮ angebracht wird. Sie sezten zum z. B. vor Es ein x, wenn es E, und vor Fis ein b, wenn es F werden sollte. Unstreitig ist diese Bezeichnung wegen ihrer Simplicität der unsrigen vorzuziehen: Auch bedeutete in ihren Bezifferungen das x allezeit die große, und das b die kleine Terz, statt daß aus einer natürlichen Folge unserer Einrichtung die große Terz bald durch x bald durch ♮, und die kleine ebenfalls bald durch b, bald durch ♮ angezeiget werden muß. Es ist zu verwundern, wie man diese simple Art hat verlassen, und dafür die unsrige, die durch die verschiedene Bedeutung des ♮ so zusammengesezt ist, hat einführen können. Dieses ♮ sollte eigentlich niemals etwas anders als ein Wiederherstellungszeichen der Vorzeichnung, wenn dieselbe durch zufällige Kreuze oder Bees zerstöret gewesen, vorstellen.

Verwandschaft der Töne.
(Musik.)

In dieser Benennung wird das Wort **Ton**, für Tonleiter gesezt; denn wenn man sagt, ein Ton stehe mit einem andern in Verwandschaft, so meinet man; die Tonleiter des einen Tones, als Tonica betrachtet, habe Uebereinkunft mit der Tonleiter des andern. Also bestehet die Verwandschaft der Töne darin, daß die Tonleiter einer Tonica, mit der Tonleiter einer andern nahe übereinstimme. Diese Verwandschaft, oder Uebereinstimmung aber wird in einer doppelten Absicht betrachtet, in Rüksicht auf die Ausweichungen, oder auf die Versezungen.

In Absicht auf die Ausweichungen bestehet die Verwandschaft der Töne darin, daß der Ton in den man ausweicht, das Gefühl des vorhergehenden nicht plözlich auslösche; hingegen sind zwey Töne in Absicht auf die Versezung (*) verwandt, wenn die verschiedenen Intervalle der Tonica in beyden nicht sehr unterschieden sind. In einem, nach der gleichschwebenden Temperatur gestimmten Clavier sind gar alle Töne in Absicht auf die Versezungen gleich verwandt, und völlig einerley; denn jede Tonica hat genau dieselben Intervalle, wie die andre: (*) aber auch auf einem solchen Instrument sind nicht alle Töne in Absicht auf die Ausweichungen gleich verwandt.

(*) S. Versezung. (Transposition.)

(*) S. Temperatur.

Wenn von der Verwandschaft der Töne gesprochen wird, so verstehet man insgemein die Verwandschaft, die in Absicht auf die Modulation betrachtet wird. Von dieser ist hier allein die Rede, da von der andern in dem Artikel **Versezung** gesprochen worden.

In etwas längern Tonstüken, wo zwar dieselbe Hauptempfindung durchaus herrscht, aber doch in ihrer Stimmung, oder ihrem Ton verschieden, oder ofte gleichsam anders schattirt wird, kann der Gesang nicht in einem Tone bleiben, sondern wird durch Ausweichungen in verschiedene andere Töne herübergeleitet. Dieses kann nun so geschehen, daß allemal der nächste Ton, in den man ausweicht, in seinem Charakter mehr, oder weniger Uebereinkunft, das ist, mehr oder weniger Verwandschaft mit dem vorhergehenden hat. Wann izt die Empfindung durch merkliche Schattirung sich von der vorhergehenden unterscheiden soll, so muß man in einen etwas entfernten, das ist, wenig verwandten Ton ausweichen; soll aber die Schattirung weniger merklich, oder abstechend seyn, so weichet man in einen näher verwandten Ton aus. Also muß man bey der Modulation die Verwandschaft der Töne nothwendig vor Augen haben. Deswegen muß man auch die Grade dieser Verwandschaft bestimmen können.

Also entstehet hier die Frage, woraus diese Verwandschaft zu erkennen sey.

Weil in jedem Ton die drey wesentlichen Sayten, Tonica, Dominante und Mediante, am öftersten gehört werden, folglich das Gehör gleichsam stimmen; so sind überhaupt die Töne verwandt, deren wesentliche Sayten in beyder Töne Tonleiter vorkommen; wo aber eine oder mehrere der wesentlichen Sayten des einen Tones, der Tonleiter des andern fremd sind, folglich ihr Gefühl auslöschen, oder verdunkeln, da ist keine Verwandschaft. So sind dem

Ton C dur, die Töne G dur, A mol, E mol, F dur und D mol verwandt. Denn keiner dieser Töne hat eine wesentliche Sayte, die nicht in der Tonleiter des Tones C dur enthalten wäre. Hingegen sind demselben Tone C dur, die Töne G mol, A dur u. s. f. gar nicht verwandt, weil die Terzen dieser Töne nicht in der Tonleiter des C dur liegen, folglich, da sie ofte vorkommen, das Gefühl dieser Tonleiter gleich auslöschen.

Die Grade der Verwandschaft zu schäzen, muß man außer den Tonleitern der beyden Töne auch auf die sehen, die ihren Dominanten zugehören; weil man gar ofte in einem Ton den Accord seiner Dominante hören läßt. Daraus wird man z. B. sehen, daß G dur dem C dur näher, als E mol, verwandt ist, weil auch die Dominante von G dur, in ihrer Tonleiter dem C dur näher kommt, als die Tonleiter der Dominante von E dur.

Wir haben an einem andern Orte (*) einen Canon, oder ein Formular gegeben, woraus man leicht für jeden Ton die Grade der Verwandschaft mit andern erkennen kann.

(*) Art. Ausweichung S. 120.
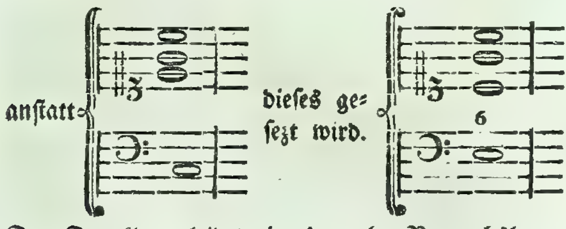
Verschiedene Harmonisten haben gezeiget, wie man aus jedem Ton durch alle 24 Töne hindurch in einer Folge so moduliren könne, daß immer der folgende mit dem vorhergehenden, in naher Verwandschaft stehe, zulezt aber die Modulation auf den ersten Hauptton wieder zurük komme. Dieses wird der harmonische Cirkel genennt. (*)

(*) Man sehe Heinichens Anweisung zum Generalbasse. S.

Verwechslung.

(Musik.)

Das Wort wird auf mehr, als eine Weise, als ein Kunstwort gebraucht. Durch Verwechslung der Harmonie, oder eines Accords verstehet man eine solche Versezung oder Umkehrung des Grundtones, und eines dazu gehörigen Intervalles, wodurch dieses Intervall in den Baß, und der eigentlich in den Baß gehörige Grundton des Accordes in eine obere Stimme kommt, wie wenn



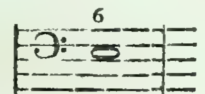
Der Dreyklang leidet eine doppelte Verwechslung, weil statt des Grundtones entweder die Terz, oder die Quinte in den Baß kann gesezt werden; im ersten Fall entsteht der Sextenaccord, im andern der consonirende Quartsextenaccord. (*) Der Septimenaccord aber kann dreymal verwechselt werden, weil außer der Terz und Quinte auch die Septime statt des Grundtones in den Baß kommen kann; durch die erste Verwechslung entsteht der Quintsextenaccord; durch die zweyte der Terzquartaccord, und durch durch die dritte, der Secundenaccord, wie in den Artikeln über diese Accorde ist gezeiget worden. Bey allen diesen Verwechslungen, wird der Accord in seiner vollkommeren Gestalt, da nämlich der Grundton im Basse steht, der Grundaccord genennt.

(*) Man sehe die Tabelle im Art. Dreyklang.

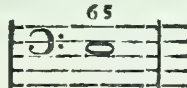
Diese Verwechslungen sind aus dem doppelten Contrapunkt in der Octave entstanden, und so alt, als dieser: hernach aber hat man sie auch verschiedentlich, ohne zwey Stimmen durchaus gegen einander umzukehren, nur in einzelen Accorden gebraucht. Die Verwechslungen des Dreyklanges werden weit öfter, als dieser selbst gebraucht, der wegen seiner vollkommenen Harmonie, überall, wo er vorkommt, Ruhe, oder einen Einschnitt verursachet. Die Verwechslungen des Septimenaccords werden gebraucht, um die Kraft einer Cadenz etwas zu schwächen; (*) endlich werden auch beyde Accorde oft in ihren Verwechslungen genommen, um dadurch bessere melodische Fortschreitungen zu erhalten.

(*) S. Cadenz.

Man muß aber immer dabey voraussezen, daß der Verwechslung ungeachtet, der eigentliche Grundaccord dem Gehör doch fühlbar bleibet; weil es durch die Art der Fortschreitung leicht unterscheidet, wie es den Accord nehmen soll. Ob also gleich dieser Accord einzeln oder allein angeschlagen



gerade so klingen kann, wie die erste Hälfte dieses Accordes,



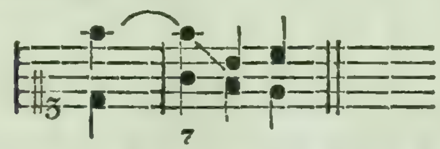
so thut er im Zusammenhang doch eine ganz andre Würkung; indem eben daraus das Gehör im ersten Falle den Accord C, im andern aber den Accord E fühlt.

Der verwechselte Accord thut überhaupt die Würkung seines Grundaccordes, nur mit einiger Verminderung der Harmonie.
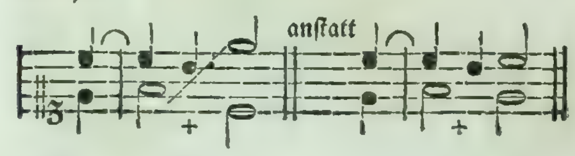
Bey diesen Verwechslungen hat man in dem vielstimmigen Saz und bey der Begleitung genau darauf zu sehen, was für Intervalle können verdoppelt werden. Man muß dabey allemal auf den Grundaccord zurük sehen, und nur die Intervalle verdoppeln, die in demselben verdoppelt werden können. Da nun in dem Dreyklang die Octave am sichersten und öftersten verdoppelt wird, die Terz seltener, und die Quinte noch seltener, so muß eben dieses mit den Intervallen geschehen, in welche bey der Verwechslung, Octave, Terz und Quinte verwandelt werden. Im vierstimmigen Saz z. B. im Sextenaccord, ist die Verdoppelung der Sexte, als der Octave des eigentlichen Grundtones, am sichersten und öftersten zu nehmen; bey dem Quartsextenaccord gilt dieses von der Quarte; weil sie da die Octave des eigentlichen Grundtones ist.

Daher siehet man auch, warum bey den Verwechslungen des Septimenaccords, die darin liegenden Consonanzen ofte gar nicht können verdoppelt werden, z. B. die Quinte in dem Quintsextenaccord; weil sie die Dissonanz des wahren Grundtones ist.

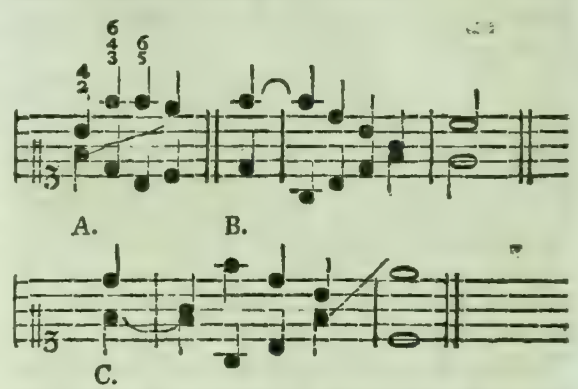
Eine andere Art der Verwechslung ist die, da eine Dissonanz nicht in der Stimme, wo sie vorbereitet gelegen hat, sondern in einer andern aufgelöset wird. Es geschiehet also dabey gleichsam ein Tausch, so, daß eine Stimme die Dissonanz einer andern, ehe die Auflösung vor sich gehet, übernihmt, und hernach auch die Auflösung in derjenigen Stimme geschiehet, welche die Dissonanz übernommen hat, wie hier:



Es geschiehet auch, daß eine Dissonanz in einer andern Stimme aufgelöset wird, wenn sie gleich vorher in diese Stimme nicht ist aufgenommen worden, wie hier:

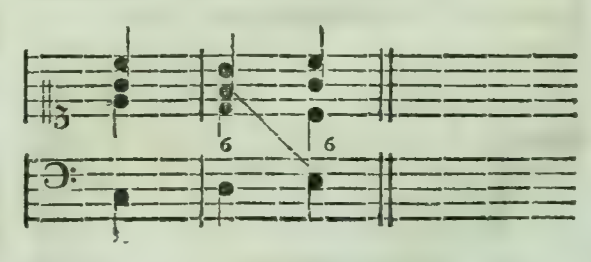


Auch kann die Resolution noch länger verschoben werden, wenn zwey Verwechslungen vor sich gehen, ehe die Resolution erfolget, wie bey A. Eben dieses kann nach drey Verwechslungen geschehen, wie bey B, und dennoch kann am Ende, bey der Resolution, noch eine Verwechslung der Dissonanz durch eine andere Stimme geschehen, wie bey C.



Dergleichen Verwechslungen sind in den Recitativen oft höchst nothwendig, um einen Saz zu verlängern. Man hat in Recitativen, wo mehr als eine Stimme recitiret, solche Verwechslungen in allen Stimmen angebracht, und gemeiniglich werden auch die Auflösungen in diesen Fällen übergangen, daß also nach einem unresolvirten Saze gleich ein anderer dissonirender erfolget, dadurch wird ein Zuhörer in beständiger Unruhe und Erwartung einer Auflösung oder Ruhe unterhalten. Marcello in Venedig hatte es zu seinen Zeiten, da diese Art gewöhnlich war, so weit damit getrieben, daß geschikte Componisten Mühe hatten, deren Richtigkeit auf dem Papier zu entdeken.

Eine ganz gewöhnliche von vielen unbemerkte Verwechslung, geschiehet bey dem Sextenaccord, in welchem die Terz, anstatt daß sie unter sich treten sollte, über sich tritt, und der Baß die Resolution hat.



Verwiklung.
(Schöne Künste.)

Wir sagen eine Sache sey verwikelt, wenn es uns einige Müh und Anstrengung der Aufmerksamkeit verursachet, ihre Art und Beschaffenheit einzusehen; plan und einfach aber nennen wir das, dessen Art und Beschaffenheit wir leicht erkennen. Eine Handlung ist plan und einfach, wenn ein einziges Mittel, oder gar wenig Veranstaltungen gerade zum Zwek führen; verwikelt ist sie, wenn man zu Erreichung des Zweks mancherley Anstalten zu machen hat. Jene gleichet einer Reise, auf der man den geradesten Weg geht, und ohne Hinderniß zum Ziehle kommt; diese hat Aehnlichkeit mit einer Reise, die durch mannigfaltige Umwege, und durch Wegräumung vielerley Hindernisse zum Ziehle führet.

Handlungen und Unternehmungen ohne Verwiklung haben wenig Reizung, und wenn sie eine beträchtliche Zeit erfodern, so werden sie langweilig und verdrießlich. Man übersiehet gleich im Anfang alles, was dabey zu thun ist, und in der Ausführung selbst geht alles ohne Schwierigkeit fort; man muß nirgend stille stehen, um sich zu bedenken, wie man dem Ziehl näher kommen soll; man trift keine Schwierigkeiten an, deren Ueberwindung, Anstrengung der Kraft erfoderte. Also beschäftiget die Handlung selbst den Geist nicht, und das Verlangen das Ende davon zu sehen, ist das einzige, was wir dabey fühlen. Daher entstehet der Verdruß der langen Weile dabey. Eben so geht es uns auch, wenn wir die Handlungen andrer Menschen sehen. So bald wir gar nichts verwikeltes darin bemerken, finden wir sie langweilig; mit Vergnügen aber folgen wir den handelnden Personen, wenn wir sie in mancherley Schwierigkeiten verwikelt sehen, die sie nach und nach überwinden.

Wir haben bereits anderswo gezeiget, wie in den epischen und dramatischen Handlungen, aus Verwiklung der Umstände Knoten entstehen, die unsre Aufmerksamkeit auf den Fortgang der Dinge kräftig reizen, und wie die allmählige Auflösung der Knoten durch die Befriedigung unsrer Erwartungen Vergnügen macht. (*) Im Grund entsteht unser Vergnügen nur aus dem Gefühl unsrer Kräfte, und deren Würkung. Wo wir also eine beständige Spannung der Kräfte fühlen, die allmählig ihre Würkung erreichen, da empfinden wir auch Vergnügen. Die Kräfte selbst aber fühlen wir nicht anders, als durch die Anstrengung. Es sey also, daß wir durch Betrachtung der Dinge, oder durch Handlungen, die wir verrichten, Vergnügen empfinden sollen, so muß in den Dingen, womit wir uns beschäftigen, Verwiklung vorkommen, die sich allmählig auflöset. Da wir aber die Würkung der Knoten und ihrer Auflösung in den Werken des Geschmaks an den angeführten Orten hinlänglich betrachtet haben, so wollen wir diesen Artikel blos auf solche Anmerkungen einschränken, daraus der Künstler beurtheilen kann, wo er das Einfache und Plane, und wo er das Verwikelte vorzüglich brauchen soll.

(*) S. Knoten. Auflösung.

Es giebt Fälle, wo das Gerade und Einfache großes Wolgefallen erwekt, und wo es so gar bis zum Entzüken gefällt; aber auch solche, wo der Mangel der Verwiklung die Sachen völlig gleichgültig und langweilig macht. Die einfache Pracht verschiedener Monumente der alten griechischen Baukunst, entzükt das Aug eines Kenners: aber ein Lustgarten, dessen Plan und Anordnung wir auf einen Blik ganz übersehen; die Außenseite eines großen Gebäudes, die innere Anordnung einer grossen Menge der darin befindlichen Zimmer, die wegen ihrer Einfalt gleich so in die Augen fallen, daß man aus einem kleinen Theile die Beschaffenheit des Ganzen erkennt, sind völlig gleichgültige Dinge, bey denen wir ohne merklichen Ueberdruß uns nicht verweilen können.

Verwiklung scheinet überall nothwendig, wo ein Gegenstand blos die Vorstellungskraft eine merkliche Zeitlang anhaltend beschäftigen soll; denn sie verursachet Nachdenken, Beobachtung, Vergleichung der Dinge, um ihren Zusammenhang zu fassen.

In der Epopöe und in dem Drama muß so viel Verwiklung seyn, als nöthig ist, die Aufmerksamkeit auf den Verlauf der Sachen gespannt zu halten. Denn wenn auch gleich die ganze Handlung auf Rührung, oder Erwekung der Empfindung abziehlte, so wird dieser Endzwek doch nur in so fern erhalten, als wir den Verlauf der Dinge mit Aufmerksamkeit beobachten. Wir werden von dem leidenschaftlichen Zustand der handelnden Personen nur in so fern gerührt, und empfinden, was sie selbst empfinden nur in so fern, als wir uns in ihre Umstände versezen. Dieses thun wir aber nur, wenn wir alles, was

was ihnen begegnet, und alle Lagen, worin sie sich durch die ganze Handlung befinden, mit Aufmerksamkeit beobachten. Wie man mit bloßen Füßen so schnell über glüende Kohlen wegeilen kann, daß man ihre Hize nicht empfindet, so machen auch die leidenschaftlichen Scenen keinen Eindruk auf uns, wenn die Aufmerksamkeit sich nicht dabey verweilet, wenn wir nicht Zeit nehmen, oder uns die Mühe nicht geben, sie zu fassen. Mit Aufmerksamkeit aber können wir keinen Gegenstand der Erkenntnis betrachten, wenn nichts verwikeltes darin ist. Weil also im Drama und in der Epopöe die Empfindung aus der Aufmerksamkeit erfolget, mit der wir die Lage der Sachen, und den Fortgang der Handlung beobachten, so muß nothwendig Verwiklung darin seyn. Liegt sie nicht schon in der Art, wie die Sachen geschehen, so muß er sie durch wol überlegte Anordnung hereinbringen; er muß uns die Würkung beschreiben, oder sehen lassen, ehe wir die Ursache davon erkennen; oder er muß uns die Ursache groß und wichtig vorstellen, ehe wir die Würkung davon sehen. In beyden Fällen entsteht eine Verwiklung, denn wir sehen etwas, dessen Ursach, oder Würkung uns eine Zeitlang verborgen ist, und dieses reizet die Aufmerksamkeit sehr kräftig zu genauer Beobachtung des Zusammenhanges.

Aber die Verwiklung kann auch so groß seyn, daß sie der Empfindung schadet. Nachdenken und Rührung des Herzens können nicht wol neben einander bestehen. Jemehr der Geist beschäftiget ist, je weniger fühlt das Herz. Wir haben nicht Zeit zu empfinden, wenn wir unaufhörlich beobachten müssen. Wenn demnach eine Handlung so sehr verwikelt ist, daß wir alle Kräfte der Aufmerksamkeit nöthig haben, sie zu fassen, folglich blos mit Erkennen und Erforschen beschäftiget sind, so fühlen wir wenig dabey. Ein Trauerspiehl oder eine Epopöe, wo die Aufmerksamkeit auf den Verlauf der Dinge unaufhörlich so gespannt ist, daß man keine einzele Lage mit Leichtigkeit übersehen oder fassen kann, thut wenig Würkung auf das Herz; man hat genug mit Erforschung und Beobachtung des Zusammenhanges zu thun, und bey dieser Anstrengung, bey dieser Hize der Vorstellungskraft, bleibet das Herz kalt; weil man nicht Zeit hat bey irgend einer Lage der Sachen still zu stehen, um ihren Eindruk zu empfinden. Darum ist ein einfacher Plan, dem verwikelten vorzuziehen.

Verzierungen.
(Schöne Künste.)

Sind einzele kleine Theile, die nicht zur wesentlichen Beschaffenheit eines Werks der Kunst gehören, sondern blos zur Vermehrung der Annehmlichkeit ihm beygefügt, und gleichsam angehängt sind. In der Baukunst sind die Statuen, Vasen, Laub- und anderes Schnizwerk, womit wesentliche Theile des Gebäudes geschmükt werden, Verzierungen. In der Beredsamkeit und Dichtkunst werden alle Nebenbegriffe, eingeschaltete Gedanken, Episoden die dem Wesentlichen mehr Annehmlichkeit geben; in der Musik die verschiedenen Manieren und Veränderungen, (*) die blos eine mehrere Annehmlichkeit zur Absicht haben, zu den Verzierungen gerechnet. Sie können überall, wo sie angebracht sind, weggenommen werden, ohne das Werk mangelhaft zu machen, oder seine Art zu verändern.

(*) S. Manieren, Veränderungen.

Die Verzierungen haben ihren Ursprung in dem allen Menschen angebohrnen Geschmak für das Schöne. Es ist kaum ein Volk auf der Erde so roh, daß es für Verzierungen ganz unempfindlich wäre. Der noch halbwilde Mensch findet Geschmak an Geschmeide, womit er seine halb oder ganz nakende Glieder verziehret, und der in der höchsten Einfalt der Natur lebende Hirt zieret seinen Stab, oder seinen Becher mit Schnizwerk. Dieser Geschmak zeiget, daß in der menschlichen Natur etwas höheres und edleres sey, als in der thierischen, die keine Empfindungen kennt, als die aus körperlichen Bedürfnissen entstehen. Völlige Unempfindlichkeit für alle Verzierung würde thierische Rohigkeit verrathen; auf der andern Seite hingegen, zeiget ein unmäßiger Geschmak an Verzierungen etwas kleines und kindisches. Wie die Vernunft bey kleinen Geistern in Spizfündigkeit ausartet, so artet der Geschmak am Schönen bey kindischen Gemüthern in Ziererey aus.

So gewiß es ist, daß ein mäßiger und von gesundem Geschmak begleiteter Gebrauch der Verzierungen, den Werken der schönen Künste Annehmlichkeit und Reizung giebt; so gewiß ist es auch auf der andern Seite, daß überhäufte und ohne Geschmak angebrachte Verzierungen daß beste Werk verächtlich machen. Wenig und mit gutem Geschmak gewählter Schmuk, kann auch der schönsten Person noch Annehmlichkeit beylegen; aber wo alles von

von Geschmeid und Schmuk strozet, da wird die natürliche Schönheit verdunkelt.

Ein fürtreflicher Kunstrichter scheinet die Verzierungen in den Werken der Beredsamkeit für Dinge zu halten, die man mehr dem gemeinen Liebhaber als dem Kenner zu gefallen, anbringt (†). Wahre Kenner sehen überall auf das Wesentliche der Dinge, und finden das größte Wolgefallen an Vollkommenheit; wer aber nicht Gefühl genung hat durch die wesentliche Vollkommenheit der Dinge gerührt zu werden, ergözet sich an angehängten Zierrathen. So viel scheinet gewiß zu seyn, daß die größten Künstler in jeder Art auch die größte Sparsamkeit in Verzierungen zeigen. An den griechischen Gebäuden, die aus der guten Zeit der Kunst übrig geblieben sind, findet man nur wenig Verzierungen; äußerst verschwendet sind sie aber an den so genannten gothischen Gebäuden der mittlern Zeiten, die man durch Schönheit und Pracht unterscheiden wollte.

Es ist kaum ein Theil der Kunst der mehr Geschmak und Beurtheilung erfodert, als dieser. Der Künstler thut wol, der es sich zur Maxime macht, in Ansehung der Verzierungen lieber zu wenig, als zu viel zu thun, da der gänzliche Mangel der Verzierungen kein Werk mangelhaft macht, die Ueberhäufung derselben aber, es gewiß verstellt.

Es giebt Werke der Kunst, die kaum irgend eine Art der Verzierung zulassen. Wo starke, oder tiefe Rührung des Herzens gesucht wird, folglich in pathetischen und zärtlichen Gegenständen, scheinen sie gar nicht statt zu haben. Man kann überhaupt dieses zur Grundregel der Verzierungen sezen, daß ein Werk um so viel weniger Zierrat verträgt, je mehr wesentliche ästhetische Kraft es besizt. Man findet in den Philippischen Reden des Demosthenes, und in den Catilinarischen und Philippischen des Cicero nichts von Schmuk, den der römische Redner sonst, wo er weniger ernsthaft war, vielleicht nur zu viel liebte. In blos unterhaltenden Werken, und überall, wo der Inhalt, oder die Materie an sich weniger wichtig, weniger ernsthaft ist, können die Verzierungen zu Vermehrung der Annehmlichkeit viel beytragen.

Der Künstler, dem es ein wahrer Ernst ist zu unterrichten, oder zu rühren, denkt nicht an Verzierungen, die dazu nichts beytragen können; aber der, der belustigen will, muß, wenn sein Stoff dazu nicht hinreichend ist, seine Zuflucht zu Verzierungen nehmen. Die griechischen Fabeln, die dem Aesopus zugeschrieben werden, und die lateinischen des Phädrus, sind fast durchaus ohne alle Verzierung; weil es den Verfassern im Ernst um Unterricht zu thun war: hingegen siehet man aus den häufigen Verzierungen in den Fabeln des La Fontaine, daß er mehr gesucht hat zu belustigen, als zu unterrichten.

Der Künstler hat aber nicht blos zu beurtheilen, wo sich Verzierungen schiken, sondern auch wie sie beschaffen seyn sollen. Quintilian hat in wenig Worten gesagt, was sich hierüber sagen läßt. Ornatus virilis, fortis, sanctus sit: nec effeminatam levitatem, nec fuco eminentem colorem amet; sanguine et viribus niteat. Die Verzierungen sollen männlich, kräftig und keusch seyn; sie sollen nicht weibischen Leichtsinn verrathen, auch nicht bloßen Schimmer geben, sondern wahre ästhetische Kraft und Bedeutung haben.

Die meisten in der reinen griechischen Baukunst gebräuchlichen Verzierungen, können als Beyspiehle zur Erläuterung dieser Foderungen angeführt werden. Man begreift beynahe bey allen, wie sie entstanden, oder warum sie da sind, wie wir größtentheils in den Artikeln darüber angemerkt haben: (*) und meist überall dienen sie das Ansehen der Festigkeit zu vermehren. Also sind sie nicht leichtsinniger Weise, oder aus bloßem Eigensinn angebracht; fast überall sind sie einfach und von faßlicher Form, also nicht ausschweiffend oder üppig; haben eine Bedeutung, in dem sie entweder zum Tragen, oder Unterstüzen dienen, wie die Kragsteine, oder zum festern Verbinden, wie die Schlußsteine und die durchlaufenden Bänder und Gesimse, oder sonst schikliche Nebenbegriffe erweken, wie die Trophäen, Festonen und dergleichen. Nirgend sind sie bloßer Schimmer, der ohne bestimmten Zwek, blos das Aug an sich lokt: nirgend verbergen sie die natürliche Form und einfache Gestalt der wesentlichen Theile, an denen sie angebracht sind.

(*) S. Gesims; Sparrenkopf, Kragstein u.s.w.

Hingegen siehet man in den spätheren Gebäuden der Alten, die unter den Nachfolgern der ersten Kayser aufgeführt worden, Verzierungen, die nichts von

(†) Cultu et ornatu se commendat ipse, qui dicit, et in ceteris judicium doctorum, in hoc vero etiam popularem laudem petit. Quintil. Inst. L. VIII. c. 3.

von den erfoderlichen guten Eigenschaften an sich haben. Theile die stark und fest seyn sollen, bekommen durch ausgeschniztes Laubwerk das Ansehen, als ob sie schwach und zerbrechlich wären. Man sieht Laub- und Schnizwerk, dessen Grund man nicht einsehen kann; ausgehauene Bilder an Schlußsteinen, die ein bloßes Ohngefähr, oder eine völlig ausschweiffende, abentheuerliche Phantasie dahin sezen konnte. Was seiner Natur nach gerad oder glatt seyn sollte, ist zur vermeinten Zierde zerbrochen und verkröpft, oder durch Schnizarbeit kraus gemacht.

Man kann kaum sorgfältig genug seyn zu verhüten, daß die Verzierungen nicht am unrechten Ort angebracht, nicht zu überhäuft seyen, nicht gegen die Art und gegen den Charakter des Werks, oder der Theile, denen sie zur Zierde dienen sollen, streiten. Was nicht einen wesentlichen Theil hebt, oder unterstüzt, oder angenehmer macht, was blos angehängt ist, scheinet verwerflich.
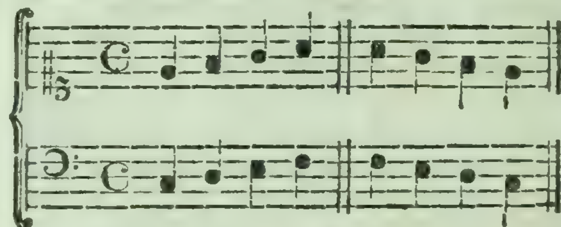
Aber es wäre vergeblich eine Materie, wobey es mehr auf gründlichen und feinen Geschmak, als auf entwikeltes Denken ankommt, umständlicher zu behandeln.

Verzierungen, (Decorationen) nennt man auch, die Veranstaltungen, wodurch auf der Schaubühne der Ort der Handlung durch Mahlerey vorgestellt wird: aber uneigentlich; denn diese Verzierungen sind nicht Nebensachen zur Verschönerung, sondern wesentlich zum Schauspiehl gehörige Sachen. Von den Veranstaltungen der Schaubühne, wodurch die Vorstellung des Orts der Handlung in jedem Falle kann bewürkt werden; und von der Wahl der Scene, haben wir bereits gesprochen (*). Ueber das Besondere in der Kunst des Schauspiehlmahlers bin ich nicht im Stand hier etwas befriedigendes zu sagen. In Ansehung des Geschmaks ist das Wichtigste, was man dem Mahler der Schaubühne zu sagen hat, dieses; daß er den Zwek seiner Arbeit bedenken, und nichts vorstellen soll, als was nothwendig ist, die Wahrheit der Vorstellung zu unterstüzen. Er muß schlechterdings blos darauf bedacht seyn, daß das Aug des Zuschauers die Scene für den wahren Ort der Handlung halte, und sich sorgfältig hüten, daß das Auge keine Gelegenheit finde, durch etwas unnatürliches, oder unschikliches, oder gegen das Uebliche streitende, oder allzusehr hervorstechende, sich von der Handlung selbst abzuwenden, um die Decoration zu tadeln, oder zu bewundern. Er hat das Seinige zum Schauspiehl am besten gethan, wenn der Zuschauer gar nicht an seine Arbeit denkt, sondern nur auf die handelnden Personen sieht, und glaubt, daß er sich würklich an dem Ort der Scene befinde.
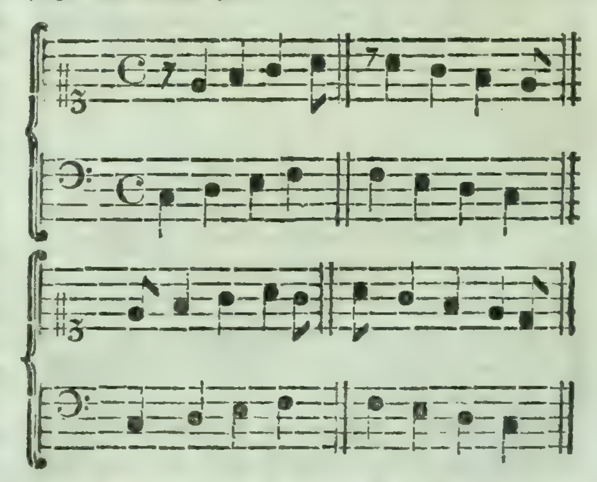
(*) S. Schaubühne; Scene.

Verzögerung.
(Musik.)

Es geschiehet bisweilen, daß in der Musik eine Stimme ihre Töne früher, oder späther angiebt, als der Gang des Gesanges, oder die Bewegung und Takt es erfoderten. In so fern dieses aus Ueberlegung geschieht, um den Ausdruk zu unterstüzen, wird es unter die Kunstgriffe gezählt, die unter den lateinischen Namen Retardatio und Anticipatio bekannt sind. Man kann sich beydes an folgenden Beyspiehlen vorstellen. Wenn zwey Stimmen auf folgende Art mit einander fortrüken:



so haben beyde einen gleichen Gang; in beyden Stimmen werden die zusammengehörigen Töne auf jeden Schritt zu gleicher Zeit angegeben: aber in folgenden Beyspiehlen
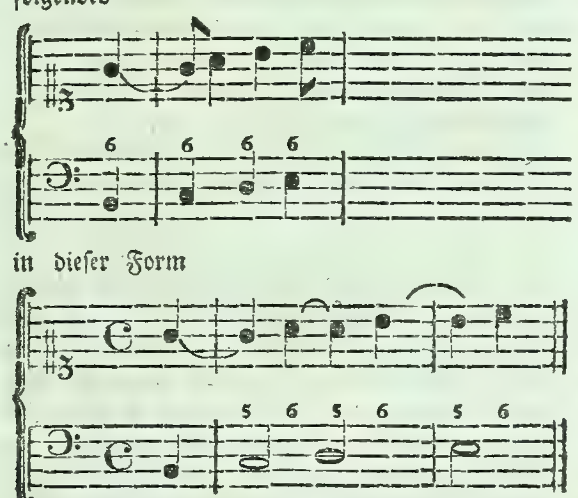


wird der Gang ungleich. In den zwey ersten Fällen bleibet die obere Stimme auf jeden Schritt um ein Achtel hinter der untern zurüke, und dieses wird

Ver-

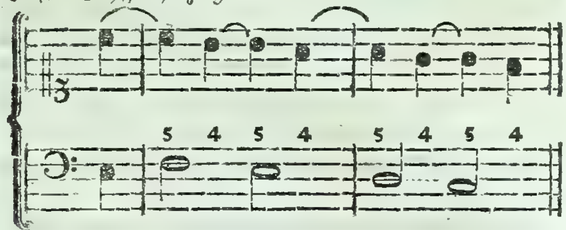
Verzögerung, Retardatio genennt; in den beyden andern aber treten zwar im Niederschlag beyde Stimmen zugleich ein, in den folgenden Taktzeiten aber tritt die obere Stimme auf jeden Schritt früher, als die untere ein; dieses nennt man Voreilung, Anticipatio.

Es ist offenbar, daß das Verzögeren und Voreilen die Harmonie auf jeden Schritt verändert; es entstehen dadurch verschiedene Dissonanzen, die aber im Generalbaß insgemein nicht angedeutet werden. Nur bey ganz langsamer Bewegung, werden die daher entstehenden Dissonanzen als Vorhalte mit Ziffern bezeichnet, und müssen in dem begleitenden Basse würklich angeschlagen werden. Also müßte folgendes
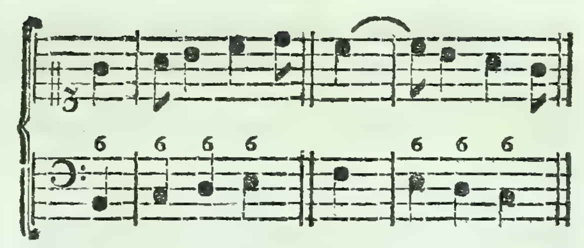


in dieser Form

mit Anschlagung aller Quinten in der Begleitung gespiehlt werden. Denn obgleich hier auf den guten Taktzeiten Quinten auf Quinten kommen, so ist eine solche Fortschreitung doch gut, weil bey der 6 eine eigene gute consonirende Harmonie steht. Im Absteigen aber wäre dieses unrichtig, weil nach den Quinten keine consonirende Harmonie folget, wie dieses Beyspiehl zeiget:



In folgenden zwey Fällen ist die Voreilung der obern Stimme nicht zuläßig;



weil unvorbereitete Septimen und vorgehaltene Quinten ohne Vorbereitung auf einander folgen.

Die Sänger und Spiehler bringen ofte Verzögerungen oder Voreilungen an, die der Tonsezer nicht angezeiget hat, und gar ofte sind sie von sehr guter Würkung. Aber wer dieses thun will, muß eine hinlängliche Kenntnis der Harmonie haben, damit er nicht gegen die Regeln des reinen Sazes dabey anstoße. Ueberdem muß man auch darauf Acht haben, ob die andern begleitenden Stimmen solche Veränderungen in dem Fortschreiten zulassen. Wenn die Violinen, oder Flöten die Hauptstimme im Unisonus begleiten, kann diese weder verzögeren, noch voreilen, weil sie mit den andern Stimmen lauter Secunden machen würde.

Mit den schiklichen und den Ausdruk habenden Verzögerungen und Voreilungen muß man das so genannte Schleppen und Eilen, das aus würklichem Mangel des Gefühls der wahren Bewegung entsteht, nicht verwechseln; denn dieses sind wahre und schweere Fehler, die die ganze Harmonie eines Stüks verderben. Wer durchaus mit seiner Stimme jeden Ton um ein Achtel zu früh, oder zu späth angiebt, verursachet eine völlige Verwirrung in der Harmonie. Doch ist das Eilen, noch erträglicher, als das Schleppen; weil die eilende Stimme die andern bald mit sich fortreißet.

Vielstimmig.

(Musik.)

So nennt man den Saz, der aus mehr als vier Stimmen besteht, deren jede ihre besondere Melodie hat. In so fern bey dem Dreyklang ein Intervall desselben verdoppelt werden muß, sollte der vierstimmige Gesang, der aus Baß, Tenor, Alt und Discant besteht, auch schon zum vielstimmigen gerechnet werden; denn eigentlich ist der Saz vielstimmig, der die Verdoppelung eines oder mehrer zum Accord gehöriger Intervalle erfodert. Da nun der consonirende Accord außer dem Grund-

son, der zum Fundamentalbasse gehört, und für keine besondere Stimme gerechnet wird, nur drey Intervalle enthält, die Octav, oder Prime, deren Terz und Quinte, die in drey Stimmen können vertheilt werden, so erfodert die vierte Stimme bey jeder consonirenden Harmonie schon die Verdoppelung oder Wiederholung eines der consonirenden Intervalle. Indessen wird nach dem gewöhnlichen Gebrauch des Worts nur der Gesang, der mehr, als vier Stimmen hat, vielstimmig genennt; daher im vielstimmigen Gesang auf jeden Accord, wenn er gleich, wie der wesentliche Septimenaccord, aus vier Intervallen besteht, wenigstens ein Intervall muß verdoppelt werden.

Beym vielstimmigen Gesang hat man außer den allgemeinen Regeln des Sazes besonders noch nöthig zu wissen, was für Intervalle zur Vermehrung der Harmonie sollen verdoppelt werden. Wir haben deswegen hier vornehmlich zu zeigen, wie diese Verdoppelung am schiklichsten geschehe.

Hier ist vorerst dieses zur Grundregel anzunehmen, daß bey dissonirenden Accorden die Dissonanzen nicht können verdoppelt werden; weil dieses offenbar verbothene Octaven verursachen würde. Denn da die Auflösung der Dissonanzen ihren Gang völlig bestimmt, so müßte die verdoppelte Dissonanz in beyden Stimmen, wo sie vorkommt, einerley Gang nehmen, folglich würden dadurch nothwendig Octaven entstehen.

Es ist also eine allgemeine Regel, daß nur die Consonanzen können verdoppelt werden. Dabey ist dieses die natürlichste Ordnung, daß die Verdoppelung nach der Ordnung, in der die Consonanzen erzeuget werden, geschehe. Wir haben anderswo (*) gezeiget, daß diese harmonische Progreßion 1 $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ u. s. f. alle consonirenden Töne oder Intervalle in ihrer natürlichen Ordnung enthalte. Daher kann man den Schluß ziehen, daß, wo nur eine Consonanz zu verdoppeln ist, am natürlichsten die Octave $\frac{1}{2}$ verdoppelt werde; wo zwey zu verdoppeln sind, Octav, und Quinte $\frac{1}{2}$ und $\frac{1}{3}$. Wo drey zu verdoppeln sind Octav, Quinte und die doppelte Octave $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, und so fort. Dieses ist die wichtigste Grundregel zur Verdoppelung. Doch kann sie nicht allemal genau beobachtet werden, weil dadurch bisweilen in irgend einer Stimme unharmonische Fortschreitungen entstehen könnten. Auch kann man aus der angezeigten Erzeugung der Consonanzen zum vielstimmigen Saz diese wichtige Regel herleiten, daß in den tiefen Stimmen die Consonanzen weiter auseinander, in den obern aber näher an einander zu bringen sind, wie schon anderswo angemerkt worden. (*)



(*) S. Eng.

Das Wichtigste aber, was hiernächst anzumerken ist, ist dieses, daß man bey verwechselten Accorden allemal die wahre Grundharmonie vor Augen habe; weil ohne dieses nicht kann beurtheilt werden, ob ein Intervall könne verdoppelt werden, oder nicht. Durch die Verwechslung nihmt eine Dissonanz oft das Ansehen der Consonanz an, und kann dennoch nicht verdoppelt werden. So ist z. B. in dem $\frac{6}{5}$ Accord, die Quinte die eigentliche Dissonanz (*) und kann folglich nicht verdoppelt werden. Wenn man also sagt: daß nur die Consonanzen können verdoppelt werden, so ist dieses von den Consonanzen des eigentlichen Fundamentaltones zu verstehen, auf den man also beständig Rüksicht zu nehmen hat.

(*) S. Quintsextenaccord.

Bey den Accorden, die zufällige Dissonanzen haben, muß die Verdoppelung der Consonanzen, in welche die Dissonanzen sich auflösen, vermieden werden. Wo z. B. 9 8. vorkommt, verdoppelt man erst Quint und Terz, die Octav aber nur, wenn dieses noch nicht hinlänglich ist, alle Stimmen zu versehen; bey 4 3. verdoppelt man erst Quint und Octave, und nur bey sehr viel Stimmen die Terz des Baßtones; bey $\frac{9\ 8}{4\ 3}$ verdoppelt man erst die Quinte, und nur, wenn man noch mehr Töne nöthig hat, hernach die Octave, und denn die Terz; bey dem Sextenaccord, der die Septime zum Vorhalt hat, wird auch erst die Octave des Basses verdoppelt, ehe man die Sexte dazu nihmt.

Eine wichtige Anmerkung zur Lehre des vielstimmigen Sazes, kann aus den sogenannten Mixturen der Orgeln gezogen werden. Denn daher kann man lernen, daß zu einem consonirenden Accord in gehöriger Entfernung und Schwäche des Tones, mancherley Dissonanzen mitgenommen werden können, ohne den Gesang dissonirend zu machen. Wenn in einem Tonstük so viel Stimmen wären, als Register in einer großen Orgel sind, so könnten die Töne in den verschiedenen Stimmen nach Maaßgebung der Mixturen der Orgel sehr füglich vertheilt werden.

Der vielstimmige Gesang hat an sich etwas feyerliches und großes, und ist also vorzüglich bey solchen Gelegenheiten zu gebrauchen, wo die Gemüther

durch

durch große Pracht und Feyerlichkeit ausserordentlich zu rühren sind.

Es ist vielleicht nicht ausgemacht, aber doch höchst wahrscheinlich, daß die Alten keinen vielstimmigen Gesang gehabt haben. Insgemein schreibet man seine Einführung einem englischen Bischoff Dunstan, der im X Jahrhundert gelebt hat, zu. Aber der große Galiläi sagt, daß nach allen von ihm angestellten Untersuchungen sich ergebe, der vielstimmige Gesang sey nicht früher, als 150 Jahre vor seiner Zeit, aufgekommen. Diese Epoche würde gegen das Jahr 1430 fallen. (†) Der Abbe Le-Beuf, der sich sehr tief in Untersuchungen über die Beschaffenheit der ältern Kirchenmusik eingelassen, versichert, daß man die ältesten Spuhren des vielstimmigen Gesanges erst gegen Ende des XII Jahrhunderts finde. (††) Er soll daher entstanden seyn, daß auf gewissen Stellen der Lieder, besonders am Ende, zwey Stimmen, die sonst durchaus im Unisonus giengen, Terzen gegen einander gesungen haben. Dieses nannte man Organizare in duplo. Wollte man den Schluß auf das Wort Amen, oder Allelujah, dreystimmig machen, so bekam ein dritter Sänger eine Stimme, die um eine Octave höher, als die erste war, und zum vierstimmigen Schluß, wurd auch die zweyte Stimm um eine Octave höher genommen.

Noch im XIV Jahrhundert wurde der vielstimmige Gesang, wie der angeführte französische Schriftsteller beweiset, von vielen für einen Mißbrauch, und für eine Verderbung des alten guten Gesanges gehalten; daher Papst Johannes XXII in einer Bulle vom Jahre 1322 denselben einzuschränken suchte. (*)

(*) S. S. 70 in dem angezogenen Werke.

Vierstimmig.

(Musik.)

Der Saz, der aus vier verschiedenen Stimmen besteht. Weil der vollständige consonirende Dreyklang, außer dem Grundtone noch drey andere Töne in sich begreift (*), so gründet sich die Kunst des vierstimmigen Sazes in so fern er von andern Arten des Sazes verschieden ist, darauf, daß durchaus die volle Harmonie genommen, und die verschiedenen Töne derselben so in die vier Stimmen vertheilt werden, daß jede einen reinen und fließenden Gesang habe.

(*) S. Dreyklang.

Doch geht es nicht allemal an, die Töne der vier Stimmen aus der vollständigen Harmonie zu nehmen; man muß bald wegen der Auflösung der Dissonanzen, bald des leichtern und schönen Gesanges halber, bisweilen ein Intervall daraus weglassen, und dafür ein anderes verdoppeln. Selbst bey dem Septimenaccord, der einen Ton mehr hat, als der Dreyklang, ist es bisweilen nothwendig, daß die Quinte weggelassen, und dagegen die Octave des Basses verdoppelt werde.

Wo bey dem vierstimmigen Saze Verdoppelungen nothwendig werden, muß man sich nach den Regeln richten, die im vorhergehenden Artikel hierüber gegeben worden. (*)

(*) S. auch Verwechslung S. 1234.

Uebrigens ist anzumerken, daß zur Fertigkeit der Kunst des reinen Sazes, überhaupt eine fleißige Uebung in vierstimmigen Sachen, das nothwendigste sey. Wer in dem vierstimmigen Saz so geübet ist, daß er alle Stimmen nicht nur rein, sondern zugleich leicht und singbar zu machen weiß, hat die meisten Schwierigkeiten der Sezkunst überstiegen.

Die wahre Vollkommenheit eines vier und mehrstimmigen Tonstüks bestehet darin, daß würklich jede Stimme einen schon an sich wolklingenden, leichten und von den andern würklich verschiedenen Gesang enthalte. Denn wo eine Stimme mehr die Art einer bloßen Ripienstimme hat, oder öfters mit einer andern im Unisonus, oder in der Octave fortgeht, da wird der Gesang mehr drey, als vierstimmig. Diese Vollkommenheit trift man in den Werken der Neuern weit seltener an, als bey den ältern Tonsezern, die strenger auf den guten Gesang jeder der vier Stimmen hielten, als man gegenwärtig zu thun pflegt. Die besten Muster, die man den angehenden Tonsezer empfehlen kann, sind unstreitig die Kirchenlieder des unnachahmlichen J. S. Bachs.

Vollkommenheit.

(Schöne Künste.)

Vollkommen ist das, was zu seiner Völle gekommen, oder was gänzlich, ohne Mangel und Ueberfluß das ist, was es seyn soll. Demnach besteht die

Pppp ppp 3

(†) S. Dessen Dialogo della Musica Antica e moderna.

(††) S. Dessen Traité historique et pratique sur le chant ecclesiastique. Paris 1741. 8. S. 74.

die Vollkommenheit in gänzlicher Uebereinstimmung dessen das ist, mit dem was es seyn soll, oder des Würklichen mit dem Idealen. Man erkennet keine Vollkommenheit, als in so fern man die Beschaffenheit einer vorhandenen Sache gegen ein Urbild, oder gegen einen, als ein Muster festgesezten Begriff hält. Es giebt zwar Fälle, wo wir über Vollkommenheit urtheilen ohne völlig und gänzlich bestimmt zu wissen, was ein Gegenstand in allen möglichen Verhältnissen genommen, seyn soll; aber alsdenn beurtheilen wir auch nicht die ganze Vollkommenheit solcher Dinge, sondern nur das, davon wir einen Urbegriff haben. Wenn uns etwas von Geräthschaft, ein Instrument, eine Maschine, zu Gesichte kommt, deren besondere Art oder Bestimmung uns völlig unbekannt ist, so halten wir doch etwas davon gegen festgesezte Urbegriffe; wir sagen uns, dieses ist ein mechanisches Instrument, oder eine Maschine, u. s. f. Ohne näher zu wissen, was es seyn soll, sehen wir in vielen Fällen, daß etwas daran fehlt, daß etwas daran zerbrochen, oder daß etwas, das mit dem übrigen nicht zusammenhängt, oder irgend etwas, das unsern Begriff von der Sache entgegen ist; und in so fern entdeken wir Unvollkommenheit darin. Eben so kann es auch seyn, daß wir eine uns in ihrer besondern Art unbekannte Sache vollkommen finden, weil wir sie gegen den Urbegriff einer etwas höheren Gattung, oder einer allgemeinern Classe der Dinge halten. Wann wir ein uns unbekanntes Thier sehen, das wir zu keiner Art zählen können, so erkennen wir doch überhaupt, daß es ein Thier ist, und beurtheilen, ob es das an sich hat, was zu einem Thier gehört. Wären wir in der Ungewißheit, ob es ein Thier oder eine Pflanze sey, so würden wir doch urtheilen, daß es zu der Classe der Dinge gehört, die erzeugt werden, allmählig wachsen und einen innern Bau haben, der dies allmählige Wachsen verstattet u. s. f. Und in so fern wär es möglich Vollkommenheit oder Unvollkommenheit darin zu entdeken.

Durch Beobachten und Nachdenken bekommt jeder Mensch eine Menge Grund- oder Urbegriffe, (pronoïæ, anticipationes, wie die alten Philosophen sie nannten) gegen die er denn alles, was ihm vorkommt, hält, um zu beurtheilen, was es sey, zu welcher Classe, Gattung, oder Art der Dinge es gehöre. Je mehr ein Mensch des Nachdenkens gewohnt ist, je mehr deutliche Begriffe er hat, je geneigter ist er überall Vollkommenheit oder Uebereinstimmung dessen, was er siehet, mit seinen Urbegriffen zu suchen und zu beurtheilen.

Die Entdekung der Vollkommenheit ist natürlicher Weise mit einer angenehmen Empfindung begleitet. Dieses können wir hier als bekannt und als erklärt oder erwiesen annehmen, um daraus den Schluß zu ziehen, daß die Vollkommenheit ästhetische Kraft habe, folglich ein Gegenstand der schönen Künste sey. Doch ist sie es nur in so fern, als sie sinnlich erkannt werden kann. Eine Maschine von großer Vollkommenheit, als z. B. eine höchst genau gearbeitete und richtig gehende Uhr; die richtigste und genaueste Auflösung einer philosophischen, oder mathematischen Aufgabe, der bündigste Beweiß eines Sazes, sind vollkommene Gegenstände; doch nicht Gegenstände des Geschmaks, weil ihre Vollkommenheit sehr allmählig und mühesam durch deutliche Vorstellungen erkannt wird. Nur die Vollkommenheit, die man anschauend, ohne vollständige und allmählige Entwiklung, sinnlich erkennt und gleichsam auf einen Blik übersieht, ist ein Gegenstand des Geschmaks. Wird sie nicht erkannt, sondern blos in ihrer Würkung empfunden, so bekommt sie den Namen der Schönheit.

Es giebt verschiedene Arten des Vollkommenen, eine Vollkommenheit in Zusammenstimmung der Theile zur äußerlichen Form, eine Vollkommenheit in der Zusammenstimmung der Würkungen: eine absolute Vollkommenheit, die aus nothwendigen ewigen Urbegriffen beurtheilet wird, und eine relative, die man aus vorausgesezten, oder hypothetischen Urbegriffen beurtheilet. So sind insgemein alle Reden, die Homer seinen Personen in den Mund legt, nach der Kenntniß, die wir von ihren Charakteren und der Lage der Sachen haben, höchst vollkommen.

Auch Wahrheit, Ordnung, Richtigkeit, Vollständigkeit, Klarheit, sind im Grunde nichts anders, als Vollkommenheit, und gehören in dieselbe Classe der ästhetischen Kraft, weil sie die Vorstellungskraft gänzlich und völlig befriedigen. Was wir aber über alle diese Arten des Vollkommenen zum Gebrauch des Künstlers zu erinnern fanden, ist bereits in dem Artikel Kraft, und in einigen andern Artikeln angemerkt worden. (*)

(*) S. Ordnung, Richtigkeit Klarheit.

Vollkommenheit, von welcher Art sie sey, ist allemal ein Werk des Verstandes und würkt auch unmit-

mittelbar nur auf den Verstand. Wie viel Geschmak und Empfindung ein Künstler haben mag, so muß noch Verstand und Beurtheilung hinzukommen, wenn er etwas machen soll, das durch Vollkommenheit gefällt.

Vorhalt.

(Musik.)

Eine Dissonanz die in einem Accord eine Zeitlang die Stelle einer Consonanz vertritt und bald in dieselbe übergeht. Es ist bereits anderswo erinnert worden, woher es komme, daß in der Fortschreitung der Harmonie ein Ton oder mehrere, die zu einem vorhergehenden Accord gehören noch auf dem folgenden eine Zeitlang liegen bleiben, und die Stelle andrer zu dem Accord gehöriger Töne einnehmen (*). Wir haben diese Vorhalte zufällige Dissonanzen genennt, weil sie zu der Harmonie, oder zu dem Accord, in dem sie stehen, nicht gehören, sondern nur zufälliger Weise, weil sie schon da liegen und der Uebergang von ihnen auf die dem Accord wesentlichen Töne, eine gute Würkung thut, beybehalten werden. Dadurch unterscheiden sie sich von der wesentlichen Dissonanz, die als ein nothwendiger Ton zu dem Accord gehört und vor sich da steht, da die Vorhalte nur eine Zeitlang die Stelle andrer Töne vertreten. Z. B.

(*) S. Dissonanz. Bindung.

6 9 8 statt 6

6/5 9/4 8/3 statt 6/5

Ein Vorhalt kommt immer auf der guten Zeit des Takts, damit das Dissoniren fühlbarer sey und tritt auf der darauf folgenden schlechten Zeit in die Consonanz über, deren Stelle er vertreten hat, als die Quarte in die Terz, die None in die Octave u. s. f.
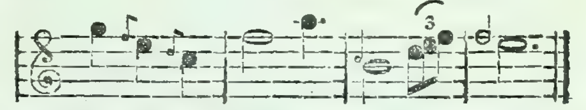
Der Vorhalt ist von dem Vorschlag darin verschieden, daß dieser nicht von der vorhergehenden Harmonie liegen bleibet, sondern ohne diese Vorbereitung vor dem eigentlichen Ton, den man hören sollte, angeschlagen wird, und diesem hernach Plaz macht.

Die Vorhalte kommen nur in dem sogenannten schweeren oder strengen Styl vor, wo sie wegen des empfindlichen Dissonirens starke Würkung thun. Es ist aber dabey in Acht zu nehmen, daß der Vorhalt nicht länger daure als die Consonanz, an die er gebunden ist. Man kann wol eine kürzere Note an eine längere, aber nicht eine längere an eine kürzere binden. Auch ist es eine wesentliche Eigenschaft des Vorhalts, daß er nur um einen einzigen Grad von der Consonanz, an deren Stelle er steht entfernt sey.

Vorschlag.

(Musik.)

Ein Ton der in der Melodie zur Verzierung, als eine Stufe von der man auf den eigentlichen Ton, der folgen sollte, kommt, angeschlagen wird. Er ist allezeit die Ober- oder Untersecunde des Tones auf den man gehen will. In der Harmonie kommt der Vorschlag nicht in Betrachtung, denn er dienet blos zu den melodischen Verzierungen. Der Vorschlag hat keine bestimmte Dauer, sondern wird, nach dem der Vortrag dem Charakter des Stüks zufolg es erfodert, bald länger, bald kürzer gemacht. Er wird deswegen auch mit kleinen besondern Noten angedeutet, deren Geltung selten bestimmt wird. z. B.



Gar viel Vorschläge aber werden von Sängern und Spiehlern ohne Vorschrift des Tonsezers gemacht. Sie haben sich aber dabey in Acht zu nehmen, daß sie nicht zur Unzeit und nicht zu ofte hintereinander kommen. Was hierüber anzumerken ist, findet man in Hrn. Bachs Versuch über die wahre Art das Clavier zu spiehlen, vollkommen gut angezeiget (*). Wir merken nur noch an, daß der Vorschlag unausstehlich sey, der von der None zur Octave vom Basse ganz am Ende genommen wird, besonders wenn man ihn, wie öfters von gefühllosen Spiehlern geschieht, stark angiebt, und so lange hält, daß

(*) S. 62. f. f.

daß man den lezten Ton, der eigentlich den Schluß machen und alles in Ruhe sezen soll, kaum mehr vernihmt.

Vortrag.

(Redende Künste.)

Ist der Ausdruk der Rede durch Stimm und Gebehrde, oder das Vernehmliche der Rede, das nicht in dem Sinn der Worte, sondern in dem Ton, in den Gebehrden und in dem Gesichte des Redners liegt. Dieses ist die Erklärung, die Cicero von dem Wort Actio giebt (†). Jedermann weiß aus der täglichen Erfahrung, daß dieselben Gedanken, derselbe Sinn der Worte durch die Verschiedenheit des Vortrages, ganz verschiedenen Eindruk machen: daß folglich der Vortrag ein wichtiger Theil der Beredsamkeit sey. Es verdienet aber hier besonders angemerkt zu werden, daß die zwey größten Redner des Alterthums, Demosthenes und Cicero, ihn für den allerwichtigsten gehalten. „Der Vortrag, sagt Cicero, ist das, was in der Rede die größte Kraft hat. Ohne ihn kann der größte Redner nichts ausrichten; aber ein mittelmäßiger, der ihn in seiner Gewalt hat, kann dadurch öfters die größten übertreffen. Man sagt, daß Demosthenes, als er gefragt wurd, was das Wichtigste in der Kunst zu reden sey, dem Vortrag die erste, und auch die zweyte und dritte Stelle eingeräumt habe. „ (††)

Darum verdienet die Betrachtung des guten Vortrages in der Theorie der redenden Künste, eine besonders genaue Ausführung. Aber die Sach ist fast unüberwindlichen Schwierigkeiten unterworfen. Man müßte beynahe die ganze Theorie der Musik und der Pantomime deutlich vor Augen haben, um alles, was zum Vortrag der Rede gehört, anzeigen und bestimmen zu können. Man müßte zeigen können, wie eine Folge von Tönen, auch ohne den Sinn der Worte, das Gehör angenehm zu unterhalten und das Herz kräftig zu rühren vermögend sey; und wie es zugehe, daß ein Mensch, ohne zu sprechen, durch Stellung, Gebehrde und Mine, verständlich und herzrührend sprechen könne. Daß beydes täglich geschehe, wissen wir aus der Erfahrung; aber deutlich zu zeigen, wie es geschehe, und jede Kraft, die in dem Hörbaren der Rede und in dem Sichtbaren des Redners liegt, genau zu bestimmen und psychologisch zu erklären, wär ein Unternehmen, dem zur Zeit kein Philosoph gewachsen ist. Denn wenn er auch alles, was er durch den Vortrag fühlet, genau unterscheiden, und den Grund jeder besondern Würkung einsehen könnte; so fehlten ihm die Worte, das, was er erkannt und fühlt, auszudrüken. Wer wird z. B. um von hunderten nur einen besondern Fall anzuführen, mit Worten beschreiben können, in welchem Tone man das Wort Gott aussprechen müsse, wenn es ein Ausrufungswort, des Schrekens, oder der anbetenden Bewundrung, oder der geduldigen Unterwerfung, seyn, und die Kraft haben soll, eine dieser Empfindungen fühlen zu lassen?

Wenn also der Vortrag der wichtigste Punkt ist der Beredsamkeit ist, so ist er gewiß auch der schweerste in der Theorie der Kunst abgehandelt zu werden.

Es scheinet, daß die Griechen eine besondere Kunst daraus gemacht haben, die Werke der Dichter (vielleicht auch der Redner) geschikt vorzutragen; so wie man gegenwärtig in der Musik Künstler hat, die selbst keine Tonstüke sezen, sondern blos fremde Werke vortragen. Dieser Kunst gedenken einige Alten unter dem Namen Rhapsodia; und wie gegenwärtig die Instrumentisten sich in Gesellschaften hören lassen, so ließen sich in Athen die Rhapsodisten hören. Es gab solche, die sich blos auf den Vortrag eines einzigen Dichters einschränkten; weil sie glaubten, daß die Kunst zu schweer sey, als daß ein Mensch sie in allen ihren Zweygen besizen könnte. Ich besinne mich in einem der Werke des Aristoteles gelesen zu haben, daß ein Rhapsodist besonderes über den Vortrag der Werke von kläglichem Inhalt, geschrieben habe. Plato hält dafür, daß der Einfluß des Himmels, oder die Begeisterung dem Rhapsodisten eben so nöthig sey, als dem Dichter (*), und es läßt sich aus einer Stelle des Euripides schließen, daß zu seiner Zeit die Kunst des Vortrages zu einem hohen Grad der Vollkommenheit gestiegen sey: wenigstens vermuthe ich, daß folgende Worte, die der

(*) Im Gespr. Jon.

(†) Facit (actio) dilucidam orationem et illustrem et probabilem et suavem, *non verbis; sed varietate vocum, motu corporis, vultu.* Cic. in Topic.

(††) Actio in dicendo una dominatur. Sine hac summus orator esse in numero nullo potest: mediocris hac instructus, summos sæpe superare. Huic primas dedisse Demosthenes dicitur, cum rogaretur, quid in dicendo esset primum; huic secundas, huic tertias.

der Dichter der Hekuba in den Mund legt, die Schilderung irgend eines Rhapsodisten derselben Zeit seyn sollten: „o! daß ich durch die Kunst des Dädalus, oder den Beystand irgend einer Gottheit den Ton der Stimme in den Armen und Händen, oder in den Haaren und in den Füßen hätte„ (*)!

(*) Eurip. Hecub. vs. 836-38.

Wir können hier nicht viel mehr thun, als daß wir einen Entwurf machen, nach welchem die wichtige Lehre vom Vortrage, abzuhandeln wäre.

Zum Vortrag gehören zwey sehr verschiedene Dinge, das Hörbare der Rede, und das Sichtbare an dem Redenden. Jenes wird insgemein unter dem Namen der **Deklamation**, dieses unter dem Wort **Action** begriffen.

Die vollkommene Deklamation muß drey Haupteigenschaften haben: Deutlichkeit, Wolklang, und einen dem Inhalt gemäßen Ausdruk. Wir haben über jede dieser Eigenschaften verschiedenes anzumerken:

1. Die Deutlichkeit des Vortrages erfodert erstlich eine helle und volltönende Stimme, die zwar größtentheils von dem Bau der Werkzeuge der Sprach abhängt, aber durch fleißige Uebung zu größerer Vollkommenheit kann gebracht werden. Zweytens eine gute Aussprach der Buchstaben, Sylben und Wörter, die durch fleißiges Ueben ebenfalls zu erhalten ist. Wir empfehlen denen, die sich in diesen beyden Stüken üben wollen, das, was Plutarchus in dem Leben des Demosthenes von den Uebungen dieses großen Redners, seine Stimm und Aussprache zu verbessern, anführet, mit Ueberlegung nachzulesen. Den Lehrern und Vorstehern der Schule aber, ist die tägliche Uebung der Jugend, zur Verstärkung der Stimme und zur deutlichen Aussprach auf das nachdrüklichste zu empfehlen.

Drittens wird zur Deutlichkeit des Vortrages erfodert, daß die Worte eines Sazes, und die einzeln Redesäze einer Periode in einem unzertrennlichen Zusammenhang vorgetragen werden, so daß der, der auch den Sinn der Worte nicht verstünde, die Eintheilung der Rede in kleinere Glieder und größere Perioden vernehmen könnte. Dieses hängt von dem Gang, oder der Bewegung der Rede, von der genauen Beobachtung der oratorischen Accente, der größern und kleinern Ruhepunkte und der Clauseln oder verschiedenen Cadenzen ab. Nur die Worte fallen als ein unzertrennlicher Redesaz ins Gehör, die in einer genau zusammenhangenden und nirgend unterbrochenen Bewegung, als Glieder einer Kette in einander geflochten sind, so daß das Gehör bey jedem Worte noch etwas folgendes erwartet, bis endlich ein Ton vorkommt, der es etwas beruhiget und ihm einige Verweilung verstattet. Ohne große Weitläuftigkeit und eine völlige Entwiklung der mechanischen Beschaffenheit des Gesanges, ist es nicht möglich diesen Punkt des deutlichen Vortrages gehörig zu erläutern. Wer aber aus der Musik weiß, wie es zugeht, daß auch Unerfahrne fühlen, welche Töne zusammen einen Takt und welche Takte ein rhythmisches Glied ausmachen; der wird auch begreifen, wie mehrere Wörter blos durch den Ton, ohne Rüksicht auf die Bedeutung, als ein Saz der Rede ins Gehör fallen. Man muß wissen die Töne so zusammen zu hängen, daß man bey keinem stille stehen kann, sondern etwas nothwendig folgendes dabey empfindet, bis man auf eine gewisse Stelle gekommen, die einen grössern oder kleinern Ruhepunkt verstattet. Da dieses in dem Gesang weit deutlicher zu bemerken ist, als in der Rede, so könnte der Tonsezer diesen Punkt des deutlichen Vortrages den Redner am besten erklären. Deswegen sezten auch die Griechen mit Recht die Musik unter die Wissenschaften, darin der künftige Redner wol sollte geübet werden (*). Wer das, was wir über den Takt und Rhythmus gesagt haben, wohl überlegt, wird einsehen, worauf es in Ansehung dieses Punkts ankomme.

(*) Man sehe, was Quintilian im 10 Kap. des I B seiner Institutione oratoria davon schreibt.

Endlich gehört auch ein richtiges Maaß des Geschwinden und Langsamen zur Deutlichkeit des Vortrages. Zu schnelles Reden macht einzele Sylben und Wörter undeutlich, zu langsames aber, macht die Eintheilung in Worte und Säze unvernehmlich. Wer uns die Sylben langsam einzeln vorzählt, sagt uns keine Worte, sondern blos Sylben, so wie der, der buchstabiret; und die so langsame Aufzählung einzeler Worte, macht keine Redesäze, sondern blos unzusammenhangende Worte.

Von den Accenten und der Bewegung hängt eigentlich das Rhythmische der Rede ab. In den Tonstücken läßt sich die Deutlichkeit, oder Faßlichkeit des Rhythmischen am leichtesten bemerken. Also könnte niemand besser und gründlicher über diesen Punkt des Vortrages schreiben, als ein Tonsezer. Ich halte dafür, daß es wol möglich wäre durch die Art der Notirung, die wir zur Bezeichnung des Rhythmus gebraucht haben (*), die Deklamation jeder

(*) S. Rhythmus S. 983.

jeder Periode, wie die größte Deutlichkeit des Vortrages es erfodert, anzudeuten; und es ist nicht unwahrscheinlich, daß die Alten sich bisweilen einer solchen Notirung bedient haben. Etwas von dieser Bezeichnung ist durch den Gebrauch der kleinern und größern Unterscheidungszeichen der Ruhepunkte bereits eingeführet; aber die Zeichen, deren wir uns bedienen, reichen bey weitem nicht hin, die Mannigfaltigkeit der Ruhepunkte bestimmt auszudrüken.

Wenn wir dieser Punkte blos Erwähnung thun, ohne sie weiter auszuführen, so geschiehet es deswegen; weil es schon nüzlich ist, dem Redner die verschiedenen Dinge, denen er zum Vortrag nachzudenken hat, anzuzeigen, da denn sein eigenes Nachdenken ihm das Nähere an die Hand geben wird. Ohne unendliche Weitläuftigkeit wär es nicht möglich die Sachen auszuführen. Wir müssen hier mit Quintilian sagen: Hæc quam breviſſime potui, non ut omnia dicerem ſectatus, quod infinitum erat; ſed ut maxime neceſſaria.

Die Deutlichkeit des Vortrages überhebt den Zuhörer alles Bestrebens die Rede richtig zu vernehmen und verstattet ihm die Muße, die volle Kraft derselben desto stärker zu empfinden, und in so fern ist die Deutlichkeit eine ästhetische Eigenschaft der Rede.

2. Die zweyte Haupteigenschaft der Deklamation ist der Wolklang. Dieser hängt nun erstlich wieder von dem Klang der Stimm überhaupt ab. Ein Mensch hat vor dem andern einen angenehmen Ton der Stimme; worin er bestehe, läßt sich leichte fühlen, aber unmöglich beschreiben. Also haben wir über diesen Punkt nichts anderes anzumerken, als daß wir dem künftigen Redner empfehlen, sich die äußerste Mühe zu geben, die Fehler seiner Stimme zu verbessern, oder ihm rathen, wenn er es durch keine Bemühung dazu bringen kann, seine Stimm angenehm zu machen, nie öffentlich aufzutreten. Denn wenn er auch die fürtrefflichsten Sachen sagte, so würde eine unangenehme Stimme jedermann abschreken ihn zu hören. Wir müssen den Sangmeistern überlassen, die Mittel anzuzeigen, wodurch die Stimm Annehmlichkeit bekömmt.

Aber der Wolklang hängt nicht blos von der Annehmlichkeit der Stimm ab, auch die Aussprach muß angenehm seyn. Hiezu wird erfodert, daß die Mitlauter oder die so genannten stummen Buchstaben leicht und flüchtig, die Selbstlauter aber hell und nachdrüklich, doch ohne Schleppen und ohne Verdrähen ausgesprochen werden. Die Rede wird ungemein rauh und hart, wenn man sich auf den stummen Buchstaben verweilet und ihnen zu viel Deutlichkeit giebt. Wer die Wörter: **Grundsaz; Nehmen** u. dgl. ausspricht, als ob sie wie **Gr-r-un-n-dßatss; N-n-ehm-men-n**, geschrieben wären, wird mit der schönsten Stimme sehr unangenehm sprechen. Auch ist das Schleppen, oder zu lange Ziehen der wolklingenesten Selbstlauter, um so viel mehr der weniger wolklingenden, zu vermeiden. Man höret bisweilen die Wörter: **Und, Grund** u. dgl. so aussprechen, daß das U darin lang und geschleppt wird, wie in dem Worte **Huhn**. Auch das Verdrähen der Vocalen, als ob sie Doppellaute vorstellten, ist einer der größten Fehler, gegen den Wolklang der Aussprach. Man höret bisweilen **Hand** aussprechen, als ob es wie **Ha-and** geschrieben wäre.

Ferner gehört zur guten Aussprach ein angemessener Grad der Flüchtigkeit, oder Schnelligkeit und einige Mannigfaltigkeit der Accente, wodurch die zu einem Worte gehörigen Sylben ihren Zusammenhang bekommen, daß sie als ein Wort und nicht als einzele Sylben vernommen werden. Alle Annehmlichkeit der Rede fällt weg, wenn die Sylben und Worte gleichtönend, oder monotonisch sind, und wenn nicht eine gefällige Abwechslung des Hohen und Tiefen, des Nachdrüklichen und Leichten, des Langen und Kurzen in der Folge der Sylben und der Worte beobachtet wird. Aber diese Abwechslung muß flüchtig und leicht bewerkstelliget werden. Der schönste Vers verliehret, durch langsames Scandiren, alles Angenehme des Klanges.

Eben dieses ist auch von den einzelen Redesäzen, woraus die Perioden bestehen, zu merken. Daß einige Säze leichter und schneller, andere etwas schweerer und langsamer, einige mit steigender, andere mit fallender Stimm, einige mit kaum merklichen, andere mit mehr fühlbaren Clauseln, oder Abfällen ausgesprochen werden, giebt der Rede eine Art von Melodie, wodurch sie sehr angenehm werden kann. Bey der Unmöglichkeit alles, was hiezu erfodert wird, durch deutliche Beyspiehle zu zeigen, können wir nichts weiter thun, als dem künftigen Redner eine tägliche Uebung der wolklingenden Deklamation zu empfehlen. Er nehme zu solchen Uebungen einige von guten Rednern geschriebene

bene wolklingende Perioden vor sich, versuche jede davon auf mehr, als einerley Art herzusagen, und bemerke bey jeder Veränderung die Verschiedenheit der Würkung auf dem Wolklang. Noch besser wär es, wenn er diese verschiedentlich abgeänderte Deklamation einer Periode durch andere vornehmen ließe, und durch aufmerksames Anhören den Grad des Wolklanges bey jeder Wiederholung zu empfinden suchte.

3. Die dritte Eigenschaft der vollkommenen Deklamation ist der gute Ausdruk, oder die Uebereinstimmung des Klanges der Rede mit ihrem Inhalt. Die Musik beweiset daß jede Leidenschaft und jede besondere sowol ruhige, als unruhige Lage des Gemüthes durch Ton und Bewegung könne geschildert werden, und man höret auch täglich, daß in dem Ton der gemeinen Rede in gar viel Fällen mehr Kraft liegt, als in dem Sinn der Worte. Man stelle sich vor, daß folgende Worte in dem wahren Ton der tiefsten Wehmuth ausgesprochen werden:

— Wehe! Wehe!
Nicht Ketten, Bande nicht, ich sehe
Gespizte Keile!

So wird man begreifen, daß der, der den Sinn der Worte nicht verstünde, dennoch durch den bloßen Schall weit schmerzhafter würde gerührt werden, als der, der ohne Ton den Sinn der Worte vernähme. Die Worte Wehe! Wehe! bedeuten nichts, als daß sie uns schlechtweg anzeigen, der Mensch, der sie spricht, leide; aber der Ton macht, daß wir sein Leiden würklich empfinden.

Der Redner also, der den Vortrag völlig in seiner Gewalt hat, kann uns durch Ton und Bewegung der Stimme in jede Gemüthsfassung sezen; er kann uns ruhig und gelassen, zum Nachdenken aufmerksam, munter und fröhlich, zärtlich, traurig, unruhig, verzagt, herzhaft oder ängstlich machen. Stimmt also diese in Ton und Bewegung liegende Kraft mit dem Sinn der Worte genau überein, so bekommt die Rede selbst eine unwiderstehliche Kraft. In der Beredsamkeit ist also nichts wichtiger, als die Kunst, die Kraft der Rede durch den Vortrag zu unterstüzen. Dieser besondere Theil der Deklamation kann aber so wenig, als die andern durch Worte gelehret werden. Alles was man hiebey thun kann, und was in der That von großem Nuzen ist, besteht darin, daß der Redner auf das besondere, was zu diesem Ausdruk gehöret, aufmerksam gemacht werde.

Zuerst kommt also der Ton der Stimme selbst in Betrachtung. Ein einzeler unartikulirter Laut kann fröhlich, oder traurig, heftig, oder sanft und gelassen klingen. Er bekommt seine ästhetische Kraft theils von dem Grad der Stärke, von der Langsamkeit und Schnelligkeit, von dem Nachdruk oder der Flüchtigkeit, womit er ausgesprochen wird, theils von dem Ziehen, oder Stoßen, oder Anschwellen, oder andern Arten seiner Erzeugung; theils von dem Ort, wo er gebildet wird, oder wo er zu entstehen scheinet, da er bald tief aus der Brust, bald aus der Kehle zu kommen, bald nur in dem Munde, oder gar nur auf den Lippen selbst gebildet zu seyn scheinet. Es ist völlig unmöglich alle Verschiedenheiten, die der Ton einer einzigen Sylbe annehmen kann, und jeden Ausdruk, den diese Verschiedenheiten ihm geben, zu beschreiben. Dieses kann nur empfunden werden. Aber es ist für den Redner wichtig, daß er sich im genauen Beobachten und Empfinden dieser Verschiedenheiten fleißig übe. Die vorher angeführten Worte des Klagens können so ausgesprochen werden, daß sie blos zärtliche und gleichsam schmachtende Traurigkeit ausdrüken. Dies würde geschehen, wenn man die Worte: Wehe! Wehe! aus der Kehle sanft und gelassen, langsam und mit einer allmähligen Wendung oder Inflexion des Tones auf der ersten Sylbe jedes Worts ausspräche. Tiefere Wehmuth würden sie ausdrüken, wenn der Ton auf der ersten Sylbe tief aus der Brust, mit einem dumpfigen Ton, allmählig etwas verstärkt und sich in der zweyten Sylbe verliehrend, ausgesprochen würde. Schrekhaft würden sie klingen, wenn sie mit lautem, offenen Schreyen, einem hellen Ton, schnell hinter einander, als wenn man um Hülfe rufte, vorgebracht würden. Es ist aber unendlich viel leichter mit der Stimme solche Veränderungen des Vortrages vorzunehmen, und ihre verschiedene Würkung zu beobachten, als sie zu beschreiben. Also müssen wir uns begnügen, nur dieses einzige Beyspiehl angezeiget zu haben; daß übrige muß dem eigenen Fleiß des angehenden Redners überlassen werden. Weil es hier blos auf Erfahrung ankommt, so muß er sich angelegen seyn lassen, jede Gelegenheit, wo er Menschen die in Leidenschaft gesezt sind, sprechen höret, sich zu Nuze zu machen, um seine Beobachtungen zu

zu vermehren. Dadurch wird er fühlen lernen, wodurch ein Ton fröhlich, zärtlich, schmeichelnd, kriechend, demüthig, oder traurig, kläglich, scheltend, zornig, streng, wodurch er flüchtig, gleichgültig, ernsthaft, feyerlich wird. Denn es ist außer Zweifel, daß blos der Ton der Red alle diese Eigenschaften annehmen könne.

Nach dem Ton, seiner Bildung und Stimmung, kommt die Bewegung der Stimme zum Ausdruk in Betrachtung. Die Tonsezer unterscheiden nicht nur die verschiedenen Grade des geschwinden und langsamen in der Bewegung, durch ihre Kunstwörter Allegro, Andante, Largo u. d. gl. sondern auch noch den besondern leidenschaftlichen Charakter, den sie durch die Worte Vivace, Moderato, Grave, Grazioso, con Tenerezza und dergleichen Ausdrüken. Die Tanzmelodien beweisen, daß die Bewegung allein ungemein viel zum Ausdruk der besondern Arten der Empfindung beytrage. Da sie insgemein ohne Worte nur durch Instrumente vorgetragen werden, so müßten die Tonsezer nothwendig alle mögliche Veränderungen des Ausdruks, der aus der Art der Bewegung entstehet, in ihrer Gewalt haben, da Redner und Dichter sich zum Theil auch auf den Sinn der Worte verlassen können. Deswegen kann der Redner nur in der Schule der Musik alles lernen, was er über die Bewegung der Stimme zu beobachten hat. So kläglich die vorher angeführte Stelle aus der bekannten Ramlerischen Cantate dem Sinne nach ist, wird sie jeder Tonsezer in einer solchen Bewegung, und Taktart sezen können, die des kläglichen Sinnes ungeachtet, Gleichgültigkeit, oder gar Leichtsinn ausdrükt.

Es ist um so viel wichtiger die wahre Bewegung für jeden Ausdruk zu treffen; da sie die leidenschaftliche Bildung der einzelen Töne, wovon vorher gesprochen worden, entweder erleichtert, auch wol an die Hand giebt, oder gar unmöglich macht. Denn wo irgend eine Sylbe nach Art der Bewegung auf eine schlechte Taktzeit fällt, so ist es nicht möglich ihr einen leidenschaftlichen Nachdruk zu geben, weil die Bewegung ein leichtes Anschlagen derselben erfodert. Dem Redner ist also zur kräftigen Deklamation eine genaue Kenntnis von den Eigenschaften und Würkungen des Rhythmus unumgänglich nothwendig. Er muß für jede Periode der Rede, nach dem in dem Sinne liegenden Ausdruk, den schiklichsten Rhythmus zu wählen wissen, sonst ist es nicht möglich, daß er überall die wahre Deklamation treffe. Da die Theorie des Rhythmus selbst noch so wenig bearbeitet ist, so kann man auch dem Redner keine bestimmte Regeln über die besondern Fälle der Deklamation geben. Wer indessen zu wissen verlanget, was etwa hierüber von den besten Lehrern der Redner gesagt worden, den verweisen wir auf das dritte Capitel des XI Buchs der Institution des Quintilians.

Jede Leidenschaft und überhaupt jede besondere Gemüthslage hat nicht nur ihre eigene Art, sondern in dieser Art auch ihren Grad der Würksamkeit, und beydes kann durch rhythmische Bewegung ausgedrükt, oder geschildert werden. Das ruhige, gelassene, sanfte, zärtliche, das lebhafte, heftige, stürmische und mehr dergleichen Eigenschaften, unsrer innern Würksamkeit, können durch rhythmische Bewegung fühlbar gemacht werden; dieses ist durch der Musik völlig außer Zweifel gesezt. Also muß der Redner, so genau, als ihm möglich ist, diese Uebereinstimmung zwischen der rhythmischen Bewegung der Töne, und den Gemüthsbewegungen, sorgfältig bemerken. Dieses ist der Weg, auf dem er zum wahren Ausdruk der Deklamation kommen kann. Denn kommt es in jedem besondern Fall noch darauf an, daß er sich befleiße, die wahre Gemüthslage, in welcher jede Periode der Rede muß vorgetragen werden, genau zu treffen, und daß er Empfindsamkeit genug habe, sich in dieselbe zu sezen. Hat er diesen Punkt gewonnen, so wird er auch Ton und Bewegung treffen; die Kunst aber, oder die genauere Kenntnis der Beschaffenheit der rhythmischen Charaktere, wird das, was die Empfindung ihm bereits an die Hand gegeben hat, noch vollkommener machen. So viel sey von dem ersten Punkt des Vortrages; der Declamation gesagt.

Soll der Vortrag ganz vollkommen seyn, so muß auch das Sichtbare an dem Redner mit dem, was man von ihm hört übereinstimmen. Es ist unnöthig hier zu wiederholen, was schon an so mancher Stelle dieses Werks angemerkt worden, daß Stellung, Gebehrden und Gesichtszüge, bald jede Empfindung der Seele verrathen, oder vielmehr mit solcher Kraft ausdrüken, daß empfindsame Menschen, durch das bloße Anschauen dieselben Empfindungen fühlen, die sie an andern sehen. (*) Wie dieses Sichtbare bey jeder verschiedenen Gemüthslage beschaffen sey, kann Niemand beschreiben, auch kann

(*) Man muß hier das vor Augen haben, was in den Artikeln Stellung, Gebehrden, Schönheit, hierüber gesagt worden

kann das Wenigste, was das Aug dabey entdekt, nur genennt werden. Man kann also dem Redner nichts sagen, als: er solle sich die verschiedenen Kräfte der Stellungen, Gebehrden und der veränderten Gesichtszüge bekannt machen; sich fleißig üben, sie mit Leichtigkeit nachzuahmen, und denn, wo er zu reden hat, sie am rechten Orte anbringen. Aber Stellung, Gebehrden und Mine können sehr verständlich und nachdrüklich, und dessen ungeachtet schlecht und dem Redner unanständig seyn. Sie müssen nicht blos wahr, oder natürlich, sondern auch so, wie es einem wolerzogenen, gesezten und wolgesitteten Menschen anständig ist, das ist, von Anstand und Geschmak begleitet seyn. Denn die natürlichen Aeußerungen der Empfindungen, durch das Sichtbare des Körpers, sind zwar bey allen Menschen verständlich; aber bey vielen haben sie etwas ungesittetes, übertriebenes, oder grobes, oder gar zu rohes, das Menschen von feinern Geschmak anstößig ist. Ueberhaupt ist eine gewisse Mäßigung der Leidenschaften, und ein gewisser Anstand in allen Bewegungen der Gliedmaaßen und veränderten Gesichtszügen, Menschen von ausgebildetem Geist und Herzen, eigen. Die Freude würkt bey kleinem, kindischen Gemüthern ein Hüpfen, Springen und Gebehrden, das gesezteren Menschen lächerlich ist. So kann jeder andere sichtbare Ausdruk der Empfindung zwar verständlich, aber auf mancherley Weise dem guten Geschmak und feinern Sitten anstößig seyn. Wollte man dem Redner alles sagen, was hierüber zu sagen ist, so müßte man sich in umständliche Ausführung dessen, was Lebensart, Sitten, Nachdenken, Kenntnis und angebaute Vernunft in den Bewegungen und Gebehrden der Menschen ändern, einlassen.

Ueberhaupt aber merke man sich, daß bey gesitteten Menschen, alle Gebehrden, Bewegungen und Minen, weit gemäßigter und weniger auffallend sind, als bey rohen und ungesitteten. Diese haben weniger Nachdenken, und bilden sich ein, daß andere, so wie sie selbst den Sinn ihrer Reden nicht genugsam fassen, wenn sie nicht alles durch sichtbare Zeichen unterstüzen. Daher reden sie mit Händen und Füßen selbst da, wo sie nicht im Affekt sind, sondern blos unterrichten wollen. Dies ist eigentlich das, was man Gestikuliren nennt, und ist der unangenehmste Fehler der Action. Man muß dem Zuhörer zutrauen, daß er den Sinn der Worte, ohne andere Bezeichnung verstehe. Nur da, wo das Herz empfindet, würkt der innere Sinn auch auf die äußern Gliedmaaßen, deren Bewegung die Stärke der Empfindung anzeiget. Da ist also Action nothwendig; doch nur so weit, als sie auch einem gesezten Manne von der Empfindung gleichsam abgezwungen wird. Verschiedene noch hieher gehörige Anmerkungen sind bereits in andern Artikeln angeführt worden. (*)

(*) S. Ausdruk in der Schauspielkunst. S 1[illegible]. Gebehrden, Anstand, Stellung.

Vortrag.

(Musik.)

Ist das, wodurch ein Tonstük hörbar wird. Von dem Vortrage hängt größtentheils die gute oder schlechte Würkung ab, die ein Stük auf den Zuhörer macht. Ein mittelmäßiges Stük kann durch einen guten Vortrag sehr erhoben werden; hingegen kann ein schlechter Vortrag auch das vortreflichste Stük so verunstalten, daß es unkenntlich, ja unausstehlich wird.

Da die Musik überhaupt nur durch die Aufführung oder den Vortrag dem Ohre mitgetheilt werden kann, und der Tonsezer bey Verfertigung eines Stüks allezeit auf den Vortrag desselben Rüksicht nimmt, und dann voraussezt, daß es gerade so, als er es gedacht und empfunden hat, vorgetragen werde, so ist die Lehre vom Vortrage die allerwichtigste in der praktischen Musik, aber auch die allerschweereste, weil sie gar viele Fertigkeiten voraussezt, und die höchste Bildung des Virtuosen zum Endzwek hat.

Jede Gattung von Tonstüken verlanget eine ihr eigene Art des Vortrags, die wieder in Ansehung des Vortrags der Hauptstimme und der Begleitungsstimmen unterschieden ist. Da von dem, was bey den lezteren zu beobachten ist, hinlänglich an einem andern Ort gesprochen worden (*), so haben wir es hier blos mit dem erstern zu thun, und zwar nur in so fern unsere Anmerkungen, die das Wichtigste was bey dem guten Vortrag einer Hauptstimme zu beobachten ist, enthalten werden, auf alle und jede Instrumente und die Singestimme angewendet werden können, ohne uns in dem, was bey jedem Instrument in Ansehung des Mechanischen, als der Führung des Bogens bey der Violine, des Anschlags auf dem Clavier, des Windes und Zungenstoßes bey der Flöte &c. besonders zu beobachten ist, einzulassen; weil davon allein ein großes Buch geschrieben werden

(*) S. Begleitung.

den könnte. Auch haben die Männer Bach, Quanz und Mozart hierüber der Welt die wichtigsten Vortheile an die Hand gegeben (†), und es wäre zu wünschen, daß man auch von allen übrigen Instrumenten solche Lehrbücher hätte.

Es verhält sich mit dem Vortrag einer Hauptstimme, wie mit dem Vortrag der Rede. Derjenige, der blos die vorgeschriebenen Noten ließt, und alles gethan zu haben glaubt, wenn er sie nur rein und im Takt singt oder spielt, hat so wenig einen guten Vortrag, als der Redner, der blos deutliche Worte ausspricht, ohne den Ton seiner Aussprache zu verändern. Wer an einem solchen Vortrag ein Wohlgefallen findet, verräth eine gemeine oder unausgebildete Seele. Zuhörer von Geschmak und Empfindung haben davor einen Ekel.

Jedes gute Tonstük hat, wie die Rede, seine Phrasen, Perioden und Accente; außerdem hat es ein bestimmtes Zeitmaaß, nämlich den Takt; diese Stüke müssen im Vortrag fühlbar gemacht werden, ohnedem bleibt es dem Zuhörer unverständlich. Daher ist Deutlichkeit das erste, was bey dem guten Vortrag zu beobachten ist. Dann kömmt der Ausdruk und Charakter des Tonstüks in Betrachtung: ein anderes ist ein froliches, ein anderes ein pathetisches oder trauriges Stük; ein anderes ein Lied oder eine Opernarie; ein Tanzstük oder ein Solo: jedes verlangt einen ihm angemessenen Vortrag; daher wird zu der Deutlichkeit des Vortrages noch Ausdruk erfodert. Endlich verlangt der Geschmak Zierrathen, in so fern sie sich zu dem Charakter und Ausdruk des Stüks schiken; daher muß in dem Vortrag gewisser Stüke noch Schönheit oder Zierlichkeit kommen.

Dieses sind die drey Haupteigenschaften des guten Vortrags, die wir nun, so weit es die Einrichtung dieses Werks erlaubt, näher betrachten wollen.

Es darf wol nicht angemerkt werden, daß bey dem guten Vortrag eine gewisse erworbene Fertigkeit im Notenlesen, und vornämlich in dem Mechanischen der Ausführung vorausgesezt wird: der Redner, der seine Aussprache und seine Gebehrden nicht in seiner Gewalt hat, hat keinen Anspruch auf einen guten Vortrag zu machen; so auch der Virtuos, der sein Instrument oder seine Stimme nicht in seiner Gewalt hat. Hiemit wird aber nicht gemeinet, daß man alle Schwierigkeiten, die in den Solos oder den Bravurarien vorkommen, auszuführen im Stand seyn müsse: nicht alle Stüke enthalten solche Schwierigkeiten, und man kann einen guten Vortrag haben, ohne eben ein Solospieler, oder ein Sänger von Profeßion zu seyn; ja man hat Beyspiehle, daß bey der fertigsten Ausführung oft ein schlechter Vortrag verbunden ist: Aber jedes Stük, es sey übrigens so leicht oder schweer, als es wolle, verlangt einen gewissen Grad der Fertigkeit in der Ausführung; diesen muß man nothwendig besizen, wenn man es nicht verstümmelt, oder doch ängstlich vortragen will.

Zur Deutlichkeit des Vortrages gehöret 1) daß man die Taktbewegung des Stüks treffe. Die Wörter andante, allegro, presto &c. zeigen nur überhaupt an, ob das Stük langsam, oder geschwind, oder mittelmäßig langsam oder geschwind vorgetragen werden solle. Bey den unendlichen Graden des Geschwinderen oder Langsameren ist dieses nicht hinlänglich. Der Spiehler oder Sänger muß sich schon durch die Erfahrung ein gewisses Maaß von der natürlichen Geltung der Notengattungen erworben haben; denn man hat Stüke, die gar keine Bezeichnung der Bewegung haben, oder blos mit Tempo giusto bezeichnet sind. Er muß daher die Notengattungen des Stüks übersehen. Ein Stük mit allegro bezeichnet, dessen mehreste und geschwindeste Noten Achtel sind, hat eine geschwindere Taktbewegung, als wenn diese Noten Sechzehntel sind, und eine gemäßigtere, wenn sie zwey und dreißig Theile sind; so auch in den übrigen Gattungen der Bewegung. Auf diese Art ist er im Stande, die Bewegung des Stüks ziemlich genau zu treffen. Sie ganz genau zu treffen, wird erfodert, daß er zugleich auf den Charakter und Ausdruks des Stüks sein Augenmerk habe: hievon wird hernach bey Gelegenheit des Ausdruks im Vortrag, das Nöthige angemerkt werden. Zur Deutlichkeit des Vortrages ist hinlänglich, daß man die richtige Bewegung des Stüks einigermaßen treffe.
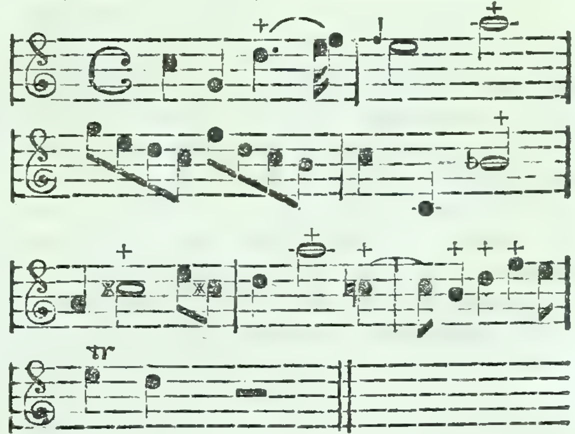
2) Daß jeder Ton rein und distinkt angegeben werde. Bey einigen kreischt der Ton, wenn sie for-

(†) S. Die Capitel vom Vortrage in den bekannten Werken: Bachs Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Quanzens Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, Mozarts Violinschule; und für die Singstimme das schöne Werk der Agricolaischen Uebersezung des Tosi Anleitung zur Singkunst.

forte, oder bricht sich, wenn sie piano spielen oder singen; dies ist höchst unangenehm. In geschwinden Stüken oder Läufern muß jeder Ton rund und deutlich von den andern abgesondert, vernommen werden; ohnedem wird der Vortrag undeutlich, welches fürnemlich geschieht, wenn ein oder mehrere Töne aus Mangel der Fertigkeit weggelassen, oder wie man sagt, verschlukt werden.

3) Müssen die Accente des Gesanges fühlbar gemacht werden. Hierunter werden erstlich die Töne gerechnet, die auf die gute Zeit des Takts fallen. Von diesen erhält die erste Note des Takts den vorzüglichsten Druk, damit das Gefühl des Taktes beständig unterhalten werde, ohnedem kein Mensch die Melodie verstehen würde. Nächst der ersten Taktnote werden die übrigen guten Zeiten des Takts, aber weniger stark, marquiret. Hiebey muß aber der Unterschied wol beobachtet werden, den die Einschnitte unter den Takten machen. Die erste Note eines Takts, der nur ein Theil einer Phrase ist, kann nicht so stark marquiret werden, als wenn die Phrase mit ihr anfängt, oder wenn sie der Hauptton einer Phrase ist. Diejenigen, die dieses nicht beobachten, sondern in allen Stüken durchgängig die erste Taktnote gleich stark marquiren; verderben das ganze Stük; denn dadurch, daß sie von dieser Seite zu deutlich sind, schaden sie der Deutlichkeit des Ganzen, indem sie dadurch außer Stand gesezt werden, die Einschnitte gehörig zu marquiren, welches doch von der größten Nothwendigkeit ist. Dieses wird aus dem Folgenden noch deutlicher werden. Die schlechten Zeiten werden nur alsdenn marquiret, wenn eine neue Phrase auf ihnen anfängt, wie hernach wird gezeiget werden.

Zweytens werden unter die Accente solche Töne gerechnet, die in jeder Phrase einen besondern Nachdruk verlangen. So wie in der Rede viele Worte blos zur Verbindung dienen, oder auf das Hauptwort des Redesazes ihre Beziehung haben, die der Redner ohne merkliche Erhebung der Stimme ausspricht, damit er das Hauptwort desto hörbarer machen könne; so sind auch in jedem melodischen Saz Haupt- und Nebentöne, die im Vortrag wol von einander unterschieden werden müssen. Oft, und vornemlich in Stüken, die durchgängig einerley Notengattungen haben, treffen die Haupttöne mit den vorerwähnten Accenten des Takts überein. In solchen Stüken aber, wo mehr Mannigfaltigkeit des Gesanges ist, zeichnen sich die Haupttöne fast allezeit vor den übrigen Tönen aus, und müssen mit vorzüglichem Nachdruk marquiret werden. Sie sind daran kennbar, daß sie insgemein länger oder höher als die vorhergehenden und kurz darauf folgenden Töne sind; oder daß sie durch ein der Tonart, worin man ist, fremdes ✕ oder b erhöhet oder erniedriget sind; oder daß sie frey anschlagende Dissonanzen sind; oder daß sie eine an ihnen gebundene Dissonanz prepariren: sie fallen überdem meistens auf die gute Zeit des Taktes, außer wenn ein neuer Einschnitt mit ihnen anfängt, oder wenn der Tonsezer, um sie desto nachdrüklicher zu machen, eine Verrükung vornihmt, und sie um eine Zeit zu früh eintreten läßt; in solchen Fällen kommen sie auch auf der schlechten Zeit des Takts vor, und sind in dem lezten Fall wegen ihrer zugesezten Länge am kennbarsten, wie in dem fünften und sechsten Takt des folgenden Beyspiehls.
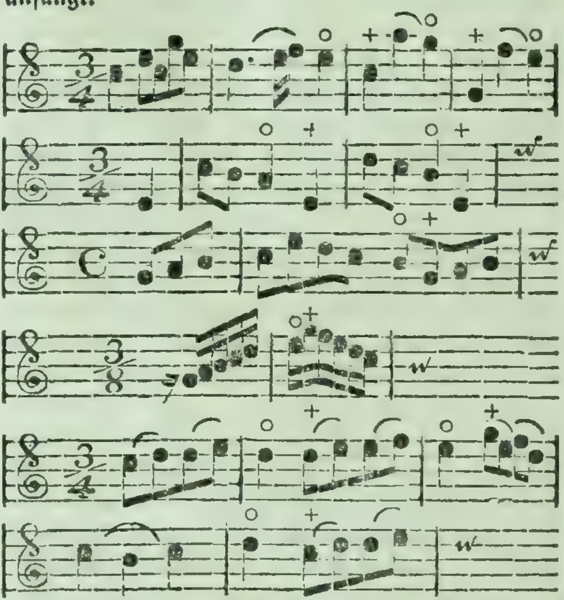


Alle mit + bezeichnete Noten sind so viele Haupttöne dieses Sazes, die weit nachdrüklicher, als die übrigen vorgetragen werden müssen. Die syncopirten Noten des siebenten Taktes sind zwar keine eigentlichen Haupttöne, man hat hier aber nur anzeigen wollen, daß man dergleichen Noten, wie Haupttöne vorzutragen habe, nemlich fest und nachdrüklich, und nicht, wie häufig geschieht, mit Rükungen, indem die erste Hälfte der Note schwach angegeben, und die zweyte Hälfte desselben durch einen Ruk verstärkt wird, um die guten Zeiten des Takts fühlbar zu machen. Der Geschmak hat die syncopirten Noten eingeführt, um dadurch, daß die natürlichen Accente des Takts auf eine kurze Zeit würklich verlezt werden, Mannigfaltigkeit in der Bewegung zu bringen,

gen, und durch die Wiederherstellung ihres natürlichen Ganges denselben doppelt angenehm zu machen.

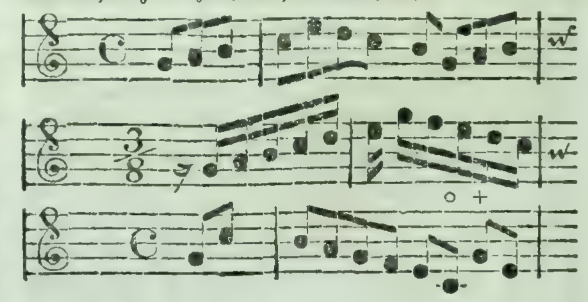
Dieses mag hinreichend seyn, diejenigen, die ein Stük deutlich vortragen wollen, auf die Accente desselben aufmerksam zu machen. Man begreift leicht, daß die Beobachtung derselben dem Vortrag außer der Deutlichkeit ein großes Licht und Schatten giebt, zumal wenn unter den Haupttönen wieder eine Verschiedenheit des Nachdruks beobachtet wird, indem immer einer vor dem andern, wie die Hauptworte in der Rede, mehr oder weniger Nachdruk verlanget. Dadurch entstehen denn die feinen Schattirungen des Starken und Schwachen, die die grossen Virtuosen in ihrem Vortrag zu bringen wissen. Aber zu sagen, wo und wie dieses geschehen müsse, ist so schweer, und denen die nicht eigene Erfahrung und ein feines Gefühl haben, so unzureichend, daß wir für überflüßig halten, uns länger dabey aufzuhalten.

4) Müssen die Einschnitte aufs deutlichste und richtig marquiret werden. Die Einschnitte sind die Commata des Gesanges, die wie in der Rede durch einen kleinen Ruhepunkt fühlbar gemacht werden müssen. Dies geschieht, wenn man entweder die lezte Note einer Phrase etwas absezt, und die erste Note der folgenden Phrase fest wieder einsezt; oder wenn man den Ton etwas sinken läßt, und ihn mit Anfang der neuen Phrase wieder erhebt. (†) Hört die Phrase mit einer Pause auf, so hat dieses keine Schwierigkeit; der Einschnitt marquirt sich von sich selbst.
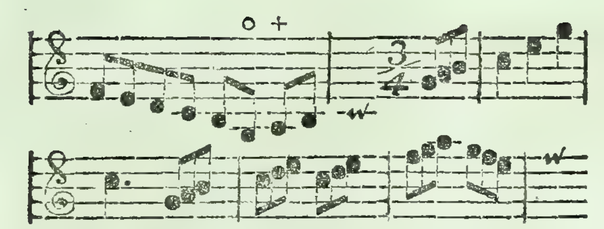
Endigt die Phrase aber mit keiner Pause, so erfodert es mehr Kunst, den Einschnitt jederzeit richtig zu marquiren, weil er schweerer zu entdeken ist. Dem Sänger zwar macht es, außer in den Passagen, keine Schwierigkeit, weil er sich nur nach den Einschnitten der Worte, über die er singt, zu richten hat, mit denen die Einschnitte der Melodie genau zusammen treffen müssen; aber dem Spieler. Die Hauptregel, die hiebey in Acht zu nehmen ist, ist diese, daß man sich nach dem Anfang des Stüks richte. Ein vollkommen regelmäßiges Tonstük beobachtet durchgängig gleiche Einschnitte, nemlich, mit welcher Note des Takts es anfängt, mit eben der Note fangen auch alle seine Phrasen an. Daher ist in folgenden Beyspiehlen die mit o bezeichnete Note die, mit welcher die erste Phrase aufhört, und die mit + bezeichnete, mit welcher die neue Phrase anfängt.



Wenn der Einschnitt wie bey dem dritten und vierten Beyspiehl zwischen Achtel oder Sechzehntel fällt, die in der Schreibart gewöhnlich zusammengezogen werden, so pflegen einige Tonsezer die Noten, die zu der vorhergehenden Phrase gehören, von denen, womit eine neue anfängt, in der Schreibart von einander zu trennen, um den Einschnitt desto merklicher zu bezeichnen, nemlich also:
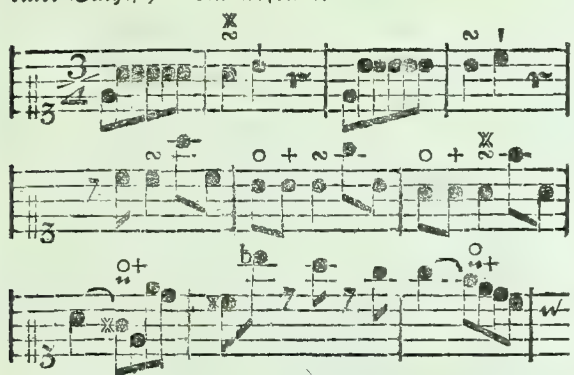


(†) Das Wort Phrase wird hier in der umfänglichsten Bedeutung genommen, indem sowohl die Einschnitte, als auch Abschnitte und Perioden des Gesanges darunter verstanden werden. Im Vortrage werden alle diese Eintheilungen auf einerley Weise marquirt, und wenn würklich von großen Spiehlern oder Sängern eine Schattirung unter ihnen beobachtet wird, so ist diese doch so subtil, und so weitläuftig zu beschreiben, daß wir uns mit der bloßen Anzeige derselben begnügen.
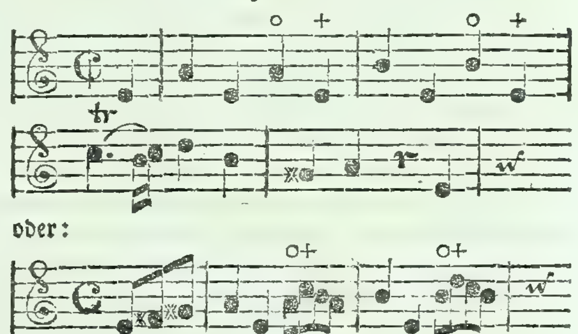


Diese Schreibart macht die Einschnitte sehr deutlich, und verdiente, wenigstens in zweifelhaften Fällen, der gewöhnlichen durchgehends vorgezogen zu werden. Aber bey Vierteln und halben Taktnoten könnte sie nicht angebracht werden, man müßte sich denn des Strichleins ı über der lezten Note der Phrase bedienen, wie auch hin und wieder von einigen geschieht.

In vielen, zumal großen Stüken von phantasiereichem Charakter kommen verschiedene Einschnitte und mancherley Gattungen von Phrasen vor, die man nothwendig aus der Beschaffenheit des Gesanges erkennen muß. Man sehe folgenden Anfang einer Bachischen Claviersonate:



Wir haben der Kürze wegen blos die Oberstimme ohne den Baß hergesezt, weil sie zu diesen Anmerkungen hinreichend ist. Die Zeichen o und + zeigen an, wo die Phrase aufhört, und eine neue anfängt. Daher wär es höchst fehlerhaft, wenn man z. B. den sechsten Takt so vortragen wollte, als wenn mit der ersten Note desselben die Phrase anfienge, da doch die vorhergehende sich damit endiget, wie die Achtelpause des vorhergehenden Takts anzeiget; so auch von der folgenden Abänderung des Einschnitts im achten und lezten Takt.

Es ist unglaublich, wie sehr der Gesang verunstaltet und undeutlich wird, wenn die Einschnitte nicht richtig oder gar nicht marquiret werden. Man darf, um sich hievon zu überzeugen, nur eine Gavotte so vortragen, daß die Einschnitte in der Hälfte des Takts nicht beobachtet werden. So leicht dieser Tanz zu verstehen ist, so unfaßlich wird er dadurch allen Menschen. Hiewieder wird am häufigsten in solchen Stüken gefehlet, wo die Phrasen in der Mitte des Takts, und zwar auf einer schlechten Zeit desselben anfangen; weil jeder gleich anfangs gewohnt wird, nur die guten Zeiten des Takts, auf welche die verschiedenen Accente des Gesanges fallen, vorzüglich zu marquiren, und die schlechten überhaupt gleichsam wie nur durchgehen zu lassen. Dadurch wird denn in solchen Fällen die Phrase zerrissen, und ein Theil derselben an die vorgehende oder die darauf folgende angehänget, welches doch eben so wiedersinnig ist, als wenn man in einer Rede den Ruhepunkt vor oder nach dem Comma machen wollte. In folgendem Beyspiel ist, wenn der Einschnitt marquirt wird, die Melodie an sich gut; werden aber blos die Accente des Takts marquirt, so wird der Gesang äußerst platt, und thut die Würkung, wie wenn einer, statt zu sagen: Er ist mein Herr; ich bin sein Knecht, sagen wollte: Er ist mein Herr ich; bin sein Knecht.



Würden die Anfänger fleißig in dem Vortrag der verschiedenen Tanzstüke geübt, die so leicht zu fühlende und so mannichfaltige, ja alle Arten von Einschnitten haben, so würden sie bald bemerken, wie sie die Accente und die Einschnitte zu marquiren haben, um beyde fühlbar zu machen: sie würden alsdenn auch leichter, als in den Sonaten und Solos geschehen kann, die Phrasen von zwey, drey oder mehrern Takten aus dem Zusammenhang der Melodie erkennen lernen.

5) Gehört allerdings zur Deutlichkeit des Vortrags, daß man im Takt bleibe. Nichts ist dem Zuhörer anstößiger, als ein unregelmäßiger Gang des

des Taktes. Wer von Natur kein Gefühl des Takts hat, dem ist nicht zu helfen. Wer aber blos aus Unachtsamkeit bey schweeren Säzen schleppt, und bey leichten eilt, oder immer schleppt oder eilt, dem kann dieser Wink hinreichend seyn, sich eine so häsliche Sache abzugewöhnen.

Es wird nicht überflüßig seyn, hier noch anzumerken, daß die wenigen Zeichen, womit der Tonsezer den Vortrag einzeler Noten oder Säze bezeichnet, als die Bogen zum Schleifen, die Striche oder Punkte zum Abstoßen, das f und p zum Forte und Piano, die Triller ꝛc. aufs genaueste beobachtet werden müssen, weil sie gewissen Säzen so wesentlich sind, als die Töne selbst, folglich die Beobachtung derselben zur Deutlichkeit des Vortrags höchst nothwendig ist.

Dies sind die wesentlichsten Stüke, die bey dem Vortrag einer Hauptstimme beobachtet werden müssen, wenn die Melodie allen Menschen faßlich und angenehm ins Gehör fallen soll. Sie machen aber nur erst einen Theil des guten Vortrags aus, nemlich den Theil der reinen und richtigen Deklamation des Gesanges. Dieser Theil ist gleichsam nur der Körper des guten Vortrags, dem noch die Seele fehlet, wenn der Ausdruk nicht hinzukömmt. Nur der Ausdruk giebt dem Vortrag erst das wahre Leben, und macht das Stük zu dem, was es seyn soll. So lange dieser in dem Vortrag fehlt, und wenn er noch so deutlich ist, bleibt doch der Zuhörer von Geschmak und Empfindung kalt und ungerührt. Auch ist es der Ausdruk allein, der bey dem Vortrag des nemlichen Stüks den Meister von seinem Schüler, den großen Virtuosen von dem mittelmäßigen, unterscheidet.

Worin besteht aber der Ausdruk im Vortrage? Er besteht in der vollkommenen Darstellung des Charakters und Ausdruks des Stüks. Sowol das Ganze als jeder Theil desselben, muß gerade in dem Ton, in dem Geist, dem Affekt und in demselben Schatten und Licht, worin der Tonsezer es gedacht und gesezt hat, vorgetragen werden. Wem ist unbekannt, wie man in der Rede einer Folge von Worten durch den verschiedenen Ton der Aussprache einen verschiedenen, ja oft einen entgegengesezten Ausdruk geben, oder durch eine eintönige kalte Aussprache gar allen Ausdruk benehmen könne? Daß dieses bey einer melodischen Folge von Tönen eben so wol angehe, ist außer Zweifel, und nur zu ofte wahr. Jedes gute Tonstük hat seinen eigenen Charakter, und seinen eigenen Geist und Ausdruk, der sich auf alle Theile desselben verbreitet; diese muß der Sänger oder Spiehler so genau in seinen Vortrag übertragen, daß er gleichsam aus der Seele des Tonsezers spielt. Daß es hier nicht auf bloßes richtiges Notenlesen ankomme, ist leicht begreiflich. Die Zeichen, die den Ausdruk eines Stüks bezeichnen, sind sehr wenig und unbestimmt. Die Taktart, die Anzeige der Bewegung, die Wörter affettuoso, mesto, spiritoso &c., die nicht einmal von Jedem dem Stüke vorgesezt werden, und einige wenige andere Zeichen, die den Vortrag einzeler Noten oder Säze bezeichnen, reichen zu allen den Schattirungen, die der Ausdruk fähig ist, lange nicht hin, und sezen doch noch allezeit einen Virtuosen voraus, der das Eigenthümliche der Taktart kennt, der die Bewegung genau trift, und der da weis, wie er das mesto, das spiritoso &c. vorzutragen habe, damit es würklich so traurig, so feurig ꝛc. klinge, als der Tonsezer es empfunden hat. Der Sänger hat noch eher ein Zeichen, das ihm den Ausdruk durchs ganze Stük bestimmt; er darf nur auf den Ausdruk der Worte Acht haben: dennoch hängt es immer noch von seiner Geschiklichkeit ab, wie genau er diesen Ausdruk treffe; dann könnt es auch seyn, daß der Tonsezer selbst ihn nicht genau getroffen hätte. Daher ist sowol dem Sänger als Spiehler in Absicht auf den Ausdruk des Vortrags nothwendig, daß er außer der Fertigkeit und einem richtigen Gefühl eine hinlängliche Geläufigkeit in der musikalischen Sprache selbst habe, nemlich, daß er nicht allein Noten, Phrasen und Perioden fertig lese, sondern den Sinn derselben verstehe, den Ausdruk der in ihnen liegt, fühle, ihre Beziehung auf einander und auf das Ganze bemerke; und daß er das Eigenthümliche des Charakters des Tonstüks schon aus der Erfahrung kenne. Mancher trägt eine Menuet, wie ein Arioso, oder ein Lied wie eine Opernarie vor; dergleichen Fehler wieder den Charakter eines Stüks sind Zuhörern von richtigem Gefühl höchst anstößig. Es würde ein thörichtes Unternehmen seyn, zu bestimmen, worin sich der Vortrag, wenn er jeden Charakter und jeden Ausdruk insbesondere genau darstellen soll, unterscheiden müsse, da das Anhören richtig vorgetragener Stüke dem jungen Künstler von Gefühl hierüber in wenigen Minuten mehr

mehr Licht giebt, als alles, was hierüber, nicht ohne ermüdende Weitläuftigkeit, bestimmtes gesagt werden könnte. Aber die Mittel, wodurch der Ausdruk im Vortrag überhaupt erhalten wird, wollen wir anzeigen, und sie mit einigen Anmerkungen begleiten. Diese sind:

1) Die richtigste Bewegung. Ohne diese kann das Stük unmöglich den völligen Ausdruk des Tonsezers gewinnen. Es ist daher eine Hauptsache, die Bewegung genau zu treffen. Bey Stüken, die vorher geübt oder wenigstens ein paarmal durchgespielt werden können, bemerkt man das Tempo bald, worin sie vorgetragen werden müssen; und hat man erst einmal die richtige Bewegung eines Stüks getroffen, so ist es leicht, sie allezeit wieder zu treffen. Aber die Bewegung solcher Stüke zu treffen, die gleich vom Blatt gespielt oder gesungen werden sollen, ist künstlicher. Außer der natürlichen Geltung der Notengattungen wird noch erfodert, daß man auch die jeder Taktart natürliche Bewegung im Gefühl habe. So sind z. B. die Achtel im $\frac{3}{8}$ Takt nicht so lang als die Viertel im $\frac{3}{4}$, aber auch nicht so kurz, als die Achtel desselben; daher ist ein Stük mit vivace bezeichnet, im $\frac{3}{8}$ Takt lebhafter an Bewegung, als es im $\frac{3}{4}$ seyn würde; man sehe, was hierüber bereits im Artikel Takt angemerkt worden. Dann muß auch der Charakter und die Schreibart des Stüks in Erwegung gezogen werden. Ein Allegro für die Kirche verträgt keine so geschwinde Bewegung, als für die Kammer oder das Theater, und wird in einer Symphonie geschwinder vorgetragen, als in derselben Taktart und mit denselben Nottengattungen in einem Singstük oder einem gearbeiteten Trio; hat der Künstler erst die hiezu nöthige Erfahrung, und versteht er daneben in den Sinn der Noten zu lesen, so ist er im Stande, jedem Stük, das ihm vorgelegt wird, wenn er es nur einigermaaßen aufmerksam übersehen hat, die richtige Bewegung zu geben. Stüke von sehr lebhaftem und frölichem Ausdruk, nehmen oft noch eine geschwindere Bewegung an, als der Tonsezer ihnen gegeben hat, und gewinnen dadurch an Ausdruk, zumal wenn sie ein oder etlichemal wiederholet werden; nur muß die Geschwindigkeit nicht so weit getrieben werden, daß die Deutlichkeit darüber verloren geht. Aber sehr langsame Stüke von pathetischem oder traurigem Ausdruk können leicht allen Ausdruk verlieren, wenn sie zu langsam vorgetragen werden. In einigen Städten Deutschlands ist es zur Mode geworden, das adagio so langsam vorzutragen, daß man Mühe hat, die Taktschritte zu bemerken. Solcher Vortrag macht das vortreflichste Stük langweilig und ermüdend, und gleicht dem Vortrag eines Schulmeisters, der den Psalm buchstabiret.

2) Die dem Charakter und Ausdruk des Stüks angemessene Schweere oder Leichtigkeit des Vortrags. Hievon hängt ein großer Theil des Ausdruks ab. Ein Stük von großem und pathetischem Ausdruk muß aufs schweerste und nachdrüklichste vorgetragen werden: dies geschieht, wenn jede Note desselben fest angegeben, und angehalten wird, fast als wenn tenute darüber geschrieben wäre. Hingegen werden die Stüke von gefälligem und sanftem Ausdruk leichter vorgetragen; nemlich, jede Note wird leichter angegeben, und nicht so fest angehalten. Ein ganz frölicher oder tändelnder Ausdruk kann nur durch den leichtesten Vortrag erhalten werden. Wird diese Verschiedenheit im Vortrag nicht beobachtet, so geht bey vielen Stüken ein wesentlicher Theil des Ausdruks verloren; und doch scheint es, als wenn heut zu Tage hierauf wenig mehr Acht gegeben werde. Gewiß ist es, daß die Manier, alles leicht und gleichsam spielend vorzutragen, so überhand genommen, und auf die Sezkunst selbst so mächtig gewürkt hat, daß man von keinem großem und majestätischem Ausdruk in der Musik etwas mehr zu wissen scheint. Man componirt für die Kirche, wie fürs Theater, weil der wahre Vortrag guter Kirchenstüke verloren gegangen, und kein Unterschied in dem Vortrag eines Kirchensolo oder einer Opernarie gemacht wird. Statt des nachdrüklichen simpeln Vortrages, der Herz und Seel ergreift, strebt jeder nach dem Niedlichen, und Manierlichen, als wenn die Musik gar keinen andern Endzwek hätte, als das Ohr mit Kleinigkeiten zu belustigen. Unglüklich ist der Tonsezer, der würklich Empfindung fürs Große und Erhabene hat, und Sachen sezt, die schweer vorgetragen werden müssen; er findet unter hundert nicht einen, der sich in der Simplicität des Gesanges zu schiken, und jeder Note das Gewicht zu geben weiß, das ihr zukömmt. Auch findet der verwehnte Geschmak keinen Gefallen mehr an solchen Sachen, und hält es wol gar für eine Pedanterie, mit der Musik mehr als das Ohr belustigen zu wollen.

Die Schweere oder Leichtigkeit wird größtentheils aus der Taktart des Stüks bestimmt. Je größer die Notengattungen der Taktart sind, je schweerer ist der Vortrag, und je leichter, je kleiner sie sind. Dieses ist bereits an einem andern Ort hinlänglich gezeiget worden. (*) Wir merken hier nur noch an, daß man auch auf die Bewegung und Notengattungen des Stüks sehen muß, um dem Vortrag den gehörigen Grad der Schweere oder Leichtigkeit zu geben. Der 3/8 Takt z. B. hat einen leichten Vortrag, ist aber ein Stük in dieser Taktart mit adagio bezeichnet, und mit Zwey und dreyßigtheilen angefüllt, denn ist der Vortrag desselben schweerer, als er ohne dem seyn würde, aber nicht so schweer, als wenn dasselbe Stük im 3/4 Takt gesezt wäre. Ferner muß man aus der Beschaffenheit oder dem Zusammenhang der Melodie solche Stellen oder Phrasen bemerken, die vorzüglich schweer oder leicht vorgetragen seyn wollen; dadurch wird der Ausdruk verstärkt und dem Ganzen eine angenehme Schattirung gegeben. Nur in strengen Fugen und Kirchenstüken fällt diese Schattirung weg, weil sie sich nicht wol mit der Würde und der Erhabenheit des Ausdruks derselben verträgt. In solchen Stüken wird jede Note, nachdem die Taktart ist, gleich fest und nachdrüklich angegeben. Ueberhaupt wird jede Taktart in der Kirche schweerer vorgetragen, als in der Cammer, oder auf dem Theater; auch kommen die ganz leichten Taktarten in guten Kirchenstüken nicht vor.

(*) S. Takt.

3) Die gehörige Stärke und Schwäche. Ein Mensch, der niedergeschlagen ist, wenn er auch die nachdrüklichsten Sachen sagt, spricht in einem schwächern Ton, als ein anderer, der fröhlich oder zornig ist; hievon ist jedermann überzeugt. Da die Musik nun hauptsächlich die Schilderung der verschiedenen Gemüthsbewegungen zum Endzweck hat, so ist der gehörige Grad der Stärke oder Schwäche, worin ein Stük vorgetragen wird, ein Haupttheil des Ausdruks im Vortrage. Die Zeichen p. f. und einige andere, die zur Bezeichnung des Starken und Schwachen dienen, reichen so wenig wie die Worte, die die Bewegung bezeichnen, hin, alle Grade derselben zu bezeichnen: sie stehen oft nur da, damit nicht ganz grobe Unschiklichkeiten begangen werden möchten, indem man stark spielte, wo der Ausdruk Schwäche verlangt, oder schwach, wo man stärker spiehlen sollte; sie würden, wenn sie würklich hinreichend wären, oft unter allen Noten eines Stüks gesezt werden müssen. Dem Sänger, werden sie selten vorgeschrieben, weil von ihm verlangt wird, daß er den Grad der Stärke und Schwäche aus den Worten und der darüber gelegten Melodie erkennen soll.

Jedes Stük verlangt im Vortrag einen ihm eigenen Grad der Stärke oder Schwäche im Ganzen, auf den sich die Zeichen p. f. ꝛc. beziehen: dieser muß aus der Beschaffenheit seines Charakters und Ausdruks erkannt werden; und eine mehr oder weniger merkliche Abänderung desselben in seinen Theilen, die aus der Beschaffenheit des Gesanges erkannt wird. Einige Stüke wollen durchgängig nur mezzo forte vorgetragen seyn; andere hingegen fortissimo. Wo hiewieder gefehlet wird, verliert der Ausdruk einen großen Theil seiner Kraft. Es ist falsch, wenn man glaubt, daß die Stüke, die schweer vorgetragen, auch stark, und die leichten schwach vorgetragen werden müssen. Um den Grad der Stärke oder Schwäche des ganzen Stüks zu treffen, muß man den Ausdruk, der in ihm liegt, aus den Noten lesen können, oder es einigemal in verschiedener Stärke oder Schwäche durchspiehlen, und auf die Verschiedenheit merken, die diese Abänderungen in dem Ausdruk zuwege bringen, bis man den Grad getroffen hat, der ihm zukömmt. Aber die höchste Vollkommenheit des Ausdruks beruht auf die schiklichsten Abänderungen des Stärkern und Schwächern in den Theilen eines Stüks. Oft verlangt der Ausdruk schon bey einer einzigen Note eine solche Abänderung. Ein geschikter Sänger oder Violinist preßt uns oft durch einen einzigen ausgehaltenen Ton, blos durch das allmählige Zu- und Abnehmen seiner Stärke und Schwäche, Thränen aus den Augen: Wie vielmehr müssen wir nicht hingerissen werden, wenn er jeder Periode, jedem Saz und jeder Note desselben, durch die richtigsten Schattirungen des Piano und Forte, sein eigenes Licht oder Schatten giebt, wodurch Wahrheit und Leben auf alles verbreitet wird, jeder Theil des Stüks sich von den übrigen unterscheidet, und alle zur Erhöhung des Ausdruks im Ganzen beytragen? Dann glauben wir eine überirrdische Sprache zu hören, und verlieren uns ganz in Entzüken. Diese Austheilung des Lichts und Schatten im Vortrag ist nur das Werk solcher Virtuosen, die die musikalische Sprache und den Ausdruk des

Vortrags völlig in ihrer Gewalt haben: denn hier ist nicht genug, Stärke und Schwäche abzuändern, sondern sie muß durchgängig an Ort und Stelle, und allezeit in dem rechten Grade abgeändert werden. Die Regel, die der Mahler bey Austheilung seines Lichts und Schatten beobachtet, muß auch hier die Regel des Virtuosen seyn. Die Hauptnoten, die Hauptphrasen, die Hauptperioden, muß er im Lichte stellen, das ist, er muß sie mit vorzüglicher Stärke hören lassen; alles übrige hingegen, nachdem es mehr oder weniger einem Haupttheil nahe kömmt, muß er mehr oder weniger Schatten geben, nemlich in verschiedener Schwäche vortragen. Bestimmteres läßt sich hierüber nicht sagen: Wer seinen Vortrag in Absicht auf diesen Theil des Ausdruks bilden will, muß hören, fühlen, und lernen.

Da die Stärke und Schwäche so viel zu dem Ausdruk im Vortrage beytragen, so ist leicht zu erachten, daß die Instrumente, auf denen gar keine, oder doch nur geringe Abänderungen des Starken und Schwachen gemacht werden können, zum ausdruksvollen Vortrag sehr unvollkommen sind. In dieser Absicht ist das in allen andern Absichten so vollkommene Clavicembal eines der unvollkommensten Instrumente.

Dieses und alles übrige, wodurch der Künstler, wenn er die übrigen Fertigkeiten besizt, seinem Vortrag Ausdruk giebt, faßt die einzige Regel in sich: er muß sich in den Affekt des Stüks sezen. Nur alsdenn, wenn er den Charakter des Stüks wol begriffen, und seine ganze Seele von dem Ausdruk desselben durchdrungen fühlt, wird er von diesen Mitteln zu seinem Endzwek, und tausend andern Subtilitäten, wodurch der Ausdruk, oft noch über die Erwartung des Tonsezers erhöhet wird, und die unmöglich zu beschreiben sind, Gebrauch machen; sie werden sich ihm während dem Spiehlen oder Singen, von sich selbst darbieten. Er wird die Noten so ansehen, wie der gerührte Redner die Worte; nicht in so fern sie Zeichen von den Tönen sind, die er hörbar machen soll, sondern in so fern eine Anzahl derselben ihm ein Bild von diesem oder jenem Ausdruk darstellet, den er fühlt, und den er seinen Zuhörern eben so empfindbar machen will, als er es ihm selbst ist. Er wird einige Töne schleifen, andere abstoßen; einige beben, andere fest anhalten; bald den Ton sinken lassen, bald ihn verstärken. Er wird fühlen, wo er eine Note über ihre Länge halten, andere vor derselben absezen soll; er wird so gar, wo es zur Verstärkung des Ausdruks dient, eilen oder schleppen: sein Instrument oder seine Kehle wird in einem traurigen Adagio lauter rührende klagende Töne und Fortschreitungen hören lassen, und in ein fröliches Allegro in jedem Ton Freude verkündigen. Welchen Zuhörer von Gefühl wird ein solcher Vortrag eines ausdruksvollen Stüks nicht unwiederstehlich mit sich fortreißen? Ein solcher Vortrag ist es, der auch oft mittelmäßigen Stüken Kraft und Ausdruk giebt. Aber er ist auch höchst selten. Die Sucht, blos zu gefallen, wovon unsere heutigen Virtuosen so sehr angestekt sind, läßt ihre Seele kalt bey jedem Vortrage, und werden sie würklich in Empfindung gesezt, so treiben sie Galanterie mit ihren Empfindungen. Die rührendsten und nachdrüklichsten Stüke nehmen in ihrem Vortrag einen unmännlichen, tändelnden und manierlichen Schwung. Der feine Geschmak, sagen sie, verlange, daß das Ohr geschmeichelt werde; dieses könne nicht anders, als durch mancherley neuersonnene artige und gefällige Wendungen des Gesanges, und durch gewisse angenommene Favorit- oder Modepassagen erhalten werden; als wenn das Ohr nicht geschmeichelt würde, wenn das Herz gerührt wird. Es ist daher kein Wunder, daß es der heutigen Musik so sehr an Kraft, Nachdruk und Mannigfaltigkeit des Ausdruks gebricht, und daß sie der ältern Musik in dieser Absicht um vieles nachstehen muß, ob sie ihr gleich in dem sogenannten feinen Geschmak übertreffen mag. Dies sind zuverläßig die Früchte der Vernachläßigung der Ouvertüren, Partien und Suiten, die mit Tanzstüken von verschiedenem Charakter und Ausdruk angefüllet waren, wodurch die Spieler in allen Arten des Vortrags und des Ausdruks geübt, und festgesezt wurden. Denn nichts ist würksamer, den Vortrag des Spiehlers in dem Wesentlichsten, was zum Ausdruk erfodert wird, vollkommen zu bilden, als die fleißige Uebung in allen Arten der Tanzstüke. (*) Es versteht sich, daß hier von dem richtigen charakteristischen Vortrag derselben die Rede ist; denn so wie man heut zu Tage, hin und wieder auch von großen Capellen, eine Ouvertüre, oder die Tanzstüke eines Ballets vortragen hört, erkennt man die Pracht der Ouvertüre nicht, die daraus entsteht, daß der erste Saz derselben

(*) S. Tanzstük.

derselben aufs schweerste vorgetragen, und die kurzen Noten, die darin vorkommen, aufs schärfste gerissen und abgestoßen werden, statt daß man sie heute der Bequemlichkeit oder des feinen Geschmaks wegen, vermuthlich auch aus Unwissenheit, zusammenzieht, und schleift; noch unterscheidet man in den Balletten weder die Passepied von der Menuet, noch die Menuet von der Chaconne, noch die Chaconne von der Passecaille. Wer seinen Vortrag so bilden will, daß er jeden Ausdruk annehme, lasse sich von einem hierin erfahrnen Lehrmeister, oder auch allenfalls geschikten Tanzmeister, in dem richtigen Vortrag aller Arten Tanzstüke unterrichten. Die Tanzstüke enthalten das mehreste, wo nicht alles, was unsere guten und schlechten Stüke aller Arten in sich enthalten: sie unterscheiden sich von jenen blos darin, daß sie aus vielen zusammengesezte Tanzstüke sind, die in ein wol oder übel zusammenhängendes Ganze gebracht worden. Man sage nicht, daß die Tanzstüke keinen Geschmak haben; sie haben mehr als das, sie haben Charakter und Ausdruk. Hat der angehende Künstler erst inne, was dazu gehört, seinem Vortrag Deutlichkeit und Ausdruk zu geben, denn wird ein richtiges Gefühl und die Anhörung guter Musiken, von geschikten Männern vorgetragen, bald seinen Geschmak bilden. Was den feinen Geschmak betrift, in so fern er blos die Kizelung des Ohrs zum Endzwek hat, den kann er sich leicht nebenher erwerben; er ist so schweer nicht; und die Gelegenheit dazu wird ihm in den wöchentlichen Concerten, oder an Höfen, nicht fehlen. Der gute Geschmak verlangt aber, daß er von diesem nur einen sehr mäßigen Gebrauch mache. Dem angehenden Sänger rathen wir, sich unablässig in dem guten Vortrag aller Arten von Lieder zu üben; sie sind in allen Absichten für ihn eben das, was die Tanzstüke den Spielern sind, und bedürfen daher keiner weitern Anpreisung.

Die Schönheit, als die lezte Eigenschaft des guten Vortrages, die wir noch zu berühren haben, ist zum Theil schon in jedem Vortrag, der Deutlichkeit und Ausdruk hat, innbegriffen: denn wer wird einem solchen Vortrag alle Schönheit absprechen? Sie macht aber eine besondere Eigenschaft des Vortrages aus, in so fern sie auf gewisse von der Deutlichkeit und dem Ausdruk unabhängige Annehmlichkeiten abzielt, die dem Vortrag überhaupt einen grössern Reiz geben; oder in so fern sie Verzierungen in der Melodie anbringt, die dem Charakter und Ausdruk des Stüks angemessen sind, und wodurch die Geschiklichkeit desjenigen, der ein Stük vorträgt, in ein grösseres Licht gesezt wird. Die Annehmlichkeiten der erstern Art sind:

1) Ein schöner Ton des Instruments oder der Stimme, der wie eine klare helle Aussprache in der Rede, den Vortrag ungemein verschönert. Mancher hat einen schönen Ton, ohne daß er sich viele Mühe darum gegeben hat; andre erlangen ihn erst durch vielfältige Bemühungen; und andere erhalten ihn niemals ganz schön. Der schönste Ton ist aber der, der jeden Ton des Ausdruks annimmt, und in allen Schattirungen des Forte und Piano gleich klar und helle bleibt. Diesen muß der Künstler durch unablässige Uebungen zu erlangen suchen.

2) Eine Ungezwungenheit und Leichtigkeit des Vortrages durchs ganze Stük. Der Künstler thut allezeit besser, solche Stüke vorzutragen, denen er vollkommen gewachsen ist, als solche, die er nur mit Anstrengung aller seiner Kräfte gut vorzutragen im Stande ist. Zu geschweigen, daß er nicht allezeit gleich aufgelegt, oder auch wol furchtsam seyn kann, wodurch er leicht alles verderben könnte; so ist überhaupt ein völlig ungezwungener Vortrag jedem Zuhörer so angenehm, daß er weit lieber ein leichteres Stük so, als ein schweeres Stük mit Mühe vortragen hört. Er faßt überdem in dem erstern Fall einen höhern Begriff von der Geschiklichkeit des Künstlers, weil er aus der Leichtigkeit seines Vortrages auf seine übrigen größern Fertigkeiten schließt, als in dem andern, wo er bald bemerkt, daß seine Kräfte sich nicht weiter erstrecken.

3) Kann zu diesen Annehmlichkeiten des Vortrags füglich eine anständige Stellung oder Bewegung des Körpers gerechnet werden. Es ist höchst unangenehm, wenn man den Mann, der uns durch seine Töne bezaubert, nicht ansehen darf, ohne zu lachen oder unwillig über ihn zu werden. Ist diesem der größte Virtuos ausgesezt, wie vielmehr der mittelmäßige? Man schüze nicht die Schwierigkeiten vor, die ohnedem nicht herausgebracht werden können. Bach, der große Joh. Seb. Bach, hat, wie alle, die ihn gehöret haben, einmüthiglich versichern, niemals die geringste Verdrehung des Körpers gemacht; man hat kaum seine

seine Finger sich bewegen sehen: Was sind doch alle heutigen Schwierigkeiten auf allen Instrumenten und allen Singstimmen gegen die, die dieser Mann vor dreyßig Jahren auf dem Clavier und auf der Orgel vorgetragen hat? Eher ließen sich gewisse leichte Bewegungen, die die Empfindung, wovon der Künstler beseelt ist, ihn ohne sein Wissen ablokt, entschuldigen. Aber weit gefehlt, daß wir dem jungen Künstler hierauf aufmerksam machen sollten, rathen wir ihm vielmehr, sich gleich anfangs an eine ruhige und anständige Stellung zu gewöhnen, und sich nicht mehr zu bewegen, als unumgänglich zu dem Vortrag nöthig ist. Jedermann wird ihn alsdenn, wenn sein Vortrag sonst gut ist, mit desto mehr Vergnügen zuhören, und zusehen. Daß diese Anmerkung dem Theatersänger nicht angehe, bedarf wol keiner Erklärung.

Diese Annehmlichkeiten gehen den Vortrag überhaupt an, und sind bey allen Stüken von allem und jedem Charakter und Ausdruk von gleicher Erheblichkeit. Ganz anders verhält es sich mit den Verzierungen. Hierunter gehören 1) alle Manieren, die der Tonsezer nicht angezeiget hat, und Veränderungen ganzer Säze; diese können nur in gewissen Stüken, wo sie würklich zur Verschönerung des Ausdruks dienen, angebracht werden: dergleichen sind die von zärtlichem, gefälligem, munterm Charakter und Ausdruk. In solchen Stüken können gute Verzierungen wesentlich werden. Sie müssen aber mit Maaße und nur da angebracht werden, wo der Tonsezer einen schiklichen Ort für sie gelassen hat; sie müssen von Bedeutung seyn, und den Charakter und Ausdruk des Ganzen annehmen, nicht alltägliche Schlendrians, die allenthalben angebracht werden können, und nirgends von Bedeutung sind; sie müssen ferner nicht wieder die Regeln des reinen Sazes stoßen; sie müssen endlich mit der größten Delikatesse vorgetragen werden. Hiezu gehört aber Fertigkeit, Geschmak und Kenntnis der Harmonie. Wer diese nicht in einem hohen Grade besizt, sollt es sich niemals einfallen lassen, Veränderungen in ein Stük anzubringen; statt den Ausdruk zu verschönern, wird er ihn vielmehr verunstalten. Der Zuhörer von großem Geschmak hält sich überhaupt an dem Wesentlichen des Ausdruks, und hört auf die Verzierungen der Melodie nur obenhin, wenn sie gut sind; aber er wird aufs höchste unwillig, wenn sie nur einigermaaßen schlecht sind. Dann giebt es Melodien, die schon an und für sich so schön sind, daß der geringste Zusaz von fremder Schönheit, ihnen alle eigenthümliche Schönheit benimmt. Ja einige Tonsezer sind in ihrer Schreibart so exakt, daß sie alle und jede Verzierungen selbst anzeigen, und in Noten aussezen: werden hier Manieren auf Manieren, Veränderungen auf Veränderungen gehäuft, so kömmt eine baroke Schönheit zum Vorschein, die mit Schellen und tausend bunten Farben behangen ist. Ueberhaupt vertragen alle Stüke von pathetischem, großem und ernsthaftem Charakter und Ausdruk, die schweer und nachdrüklich vorgetragen seyn wollen, durchaus keine Verzierungen. Bey diesen ist es Schönheit, daß sie gerade so vorgetragen werden, als sie geschrieben sind; zumal strenge und ausgearbeitete Stüke: desgleichen alle Stüke von sehr rührendem Ausdruk; es sey denn, daß der Tonsezer eine nachläßige Schreibart affektirt, wo gewisse kleine Veränderungen der vorgeschriebenen Melodie, und hinzugefügte Manieren, des guten Gesanges wegen, nothwendig werden.

2) Die Fermaten und Cadenzen. Wir wollen hier weder untersuchen, in wie fern sie überhaupt natürlich oder unnatürlich, dem Ausdruk zum Schaden oder Nuzen sind, noch darüber seufzen, wie sehr ihr übertriebener Gebrauch wieder alle gesunde Vernunft streitet (*). Das Uebel ist einmal eingerissen: Jeder Sänger oder Spieler will zeigen, daß er Fermaten und Cadenzen machen kann. Es ist wahr, sie werden ihm insgemein von dem Tonsezer angezeiget; aber da die Ausführung derselben lediglich seiner Phantasie überlassen ist, so ist offenbar, daß der Tonsezer bey dem Zeichen derselben nichts weiter denket, als: da doch Fermaten und Cadenzen gemacht werden müssen, so mag es hier geschehen. Sie sind folglich zum Ausdruk nicht nothwendig, und gehören unter die Verzierungen des Gesanges. Will der Sänger oder Spiehler nun würklich einen guten Gebrauch hievon machen, so muß es ihm nicht gleich seyn, wie er sie mache, vielweniger muß er dabey blos die Fertigkeit seiner Kehle oder seiner Finger zeigen wollen, denn dadurch wird er den Seiltänzern ähnlich: sondern er muß ihnen den Charakter und Ausdruk des ganzen Stüks geben, und alles weglassen, was in diesem Charakter und Ausdruk nicht einstimmet; daneben müssen sie einen wolklingenden, singenden und

(*) S. Cadenz. S. 188.

und harmonisch=richtigen Gesang haben, der das Gefühl der anschlagenden Harmonie, wenigstens des Baßtones, über den die Fermate oder die Cadenz zusammengesezt wird, nicht aus dem Gefühle bringt; sie müssen an sich so voller Affekt seyn, und mit so vielem Affekt vorgetragen werden, daß der Mangel der Taktbewegung ihnen ganz natürlich wird; und endlich müssen sie nicht zu lang seyn, damit die Taktbewegung des Stüks nicht aus dem Gefühle gebracht werde. Bey Fermaten ist oft ein einziger affektvoller Ton, der etwas lange ausgehalten wird, und auf den ein paar kürzere folgen, die die Fermate beschließen, hinlänglich. Diese Eigenschaften geben den Cadenzen und Fermaten einen Werth, und machen sie zu einem übereinstimmenden Theil des Ganzen; alsdenn können sie als Verstärkungen des Ausdruks angesehen werden, und der gute Geschmak wird sich nicht mehr durch ihren Gebrauch beleidigt finden. Wie viel Spiehler oder Sänger von Profeßion sind aber Tonsezer genug, dergleichen aus dem Stegereif zu machen?

Hieraus erhellet, daß die Schönheit des Vortrages nur alsdenn von Werth sey, wenn sie der Deutlichkeit und dem Ausdruk zugesellet wird.

Man begreift leicht, daß wer diesen Stüken in allem, was er spiehlt oder singt, es sey leicht oder schweer, vollkommen Genüge leistet, nicht allein eine zur Musik geschaffne Seele, nemlich eine solche, die die verborgensten Schönheiten der Kunst zu entdeken und zu fühlen im Stande ist, besizen und von der Sezkunst selbst, wenigstens von den Regeln der Harmonie unterrichtet seyn muß, sondern auch erst durch unabläßige Uebung und große Erfahrung seinen Vortrag zu dieser Vollkommenheit gebracht haben kann. Doch ist hier allerdings ein Unterschied zu machen, unter solchen, die blos einige auswendig gelernte Stüke, die ihnen von guten Meistern gelehret worden, gut vorzutragen im Stande sind, außerdem aber weiter keinen ihnen eigenen guten Vortrag haben; und unter solchen, die ihren Vortrag schon gebildet haben, und im Stande sind alles, was ihnen vorgelegt wird, und nicht außerordentliche Kräfte erfodert, deutlich, ausdruksvoll und schön vorzutragen. Jene sind entweder noch Schüler, die sich in dem guten Vortrag unterrichten lassen, oder aus der Schul gelaufene Halbvirtuosen, die die Welt mit ihrer eingebildeten Virtù zu blenden gedenken: diese hingegen sind es, die den Namen der wahren Virtuosen verdienen, und unter diesen gebühret denen der höchste Rang, die neben dem guten Vortrag die mehreste Fertigkeit im Notenlesen und in der Ausführung haben.
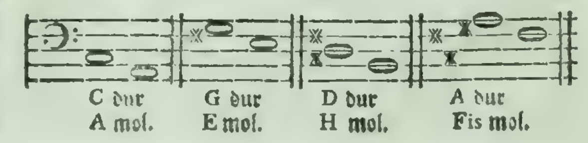
Was bey dem Vortrag des Recitativs, der eine eigene Art ausmacht, besonders zu beobachten ist, ist schon im Artikel Singen angezeiget worden.

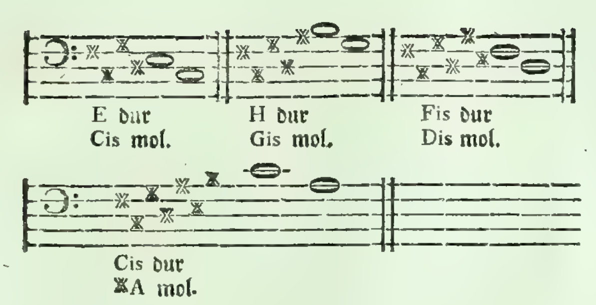
Vorzeichnung.

(Musik.)

Die Art wie man in geschriebenen Tonstüken durch die Zeichen ✕ und b, im Anfang jedes Notensystems den Hauptton bezeichnet, in dem das Stük gesezt ist. Nach der einmal eingeführten Art die Noten zu schreiben, stellen die auf und zwischen die Linien gesezten Noten, wenn keine andere Zeichen dabey sind, blos die Töne der diatonischen Leiter C, D, E, F, G, A, H, c u. s. f. vor; braucht man andere Töne, so müssen sie durch ✕, oder b, die auf oder zwischen den Linien stehen, angezeiget werden. Aber derselbe Ton kann sowol durch ✕, als durch b angezeiget werden; denn sowol ✕D, als bE, bezeichnen die vierte Sayte unsers zusammengesezten Systems, die einen halben Ton höher, als D und einen halben Ton tiefer, als E ist. Daher kömmt die Verschiedenheit der Vorzeichnung. Folgende Methode die Vorzeichnung jedes Tones am natürlichsten zu bewerkstelligen, scheinet den Vorzug vor allen andern zu verdienen.
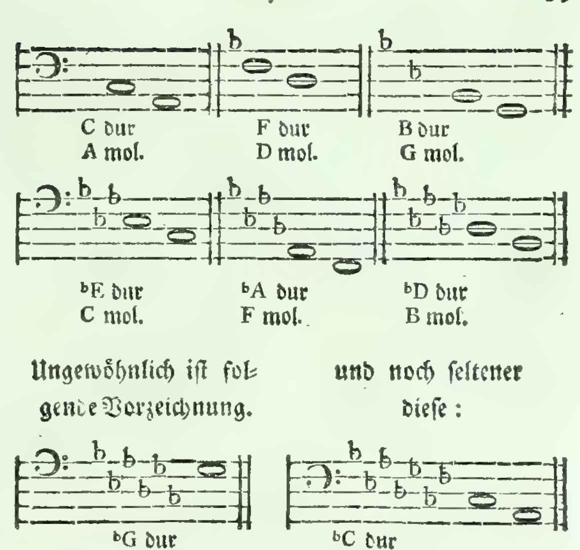
Um zu wissen wo und wie viel ✕ vorzuzeichnen seyen, so fange man bey dem Ton C dur, der gar keiner Vorzeichnung bedarf, an, und gehe davon auf die Durtöne in der Ordnung der steigenden Quinten, nämlich von C dur, nach G dur; von da nach D dur; denn A dur u. s. f. und seze mit Beybehaltung der Vorzeichnung des vorhergehenden Tones, vor die Septime jedes Tones, ein ✕; so bekommt man der Ordnung nach die wahre Vorzeichnung aller dieser Töne in der großen Tonart, und zugleich die Vorzeichnung für die weiche Tonart ihrer Unterterzen, wie aus folgender Vorstellung erhellet.





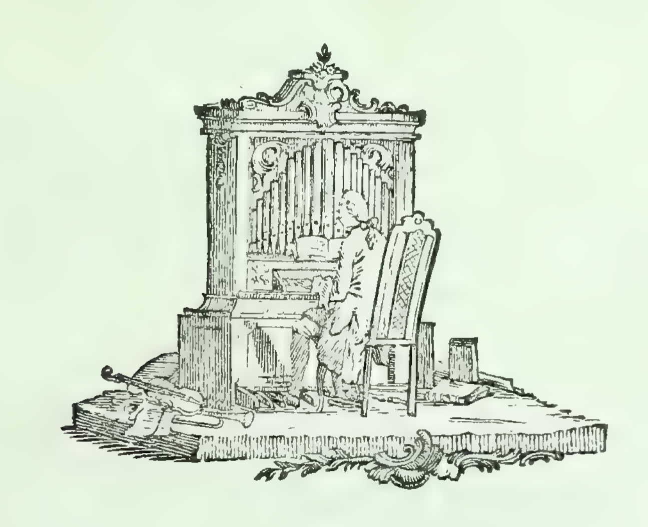
das leztere ist schon etwas außerordentlich.

Mit der Vorzeichnung durch b, nihmt man die Töne, wie die Ordnung der absteigenden Quinten sie angiebt, und sezet jedesmahl vor die Quarte des Tones ein b; wie aus folgender Vorstellung zu sehen ist; so bekommt man wie vorher die beste Vorzeichnung dieser Töne in der harten, und ihrer Unterterzen in der weichen Tonart.



Ungewöhnlich ist folgende Vorzeichnung.

und noch seltener diese:



W.

Wahl.
(Schöne Künste.)

Es ist zu einem vollkommenen Künstler nicht genug, daß er alle Talente und Fertigkeiten besize, den Gegenstand, den er sich zu bearbeiten vorgenommen hat, auf das genaueste darzustellen; er muß auch den Werth des Gegenstandes, und seine Tüchtigkeit in Rüksicht auf den Geschmak zu beurtheilen wissen. Es giebt Gegenstände, die der Bearbeitung der Kunst nicht werth sind; und andere, die zwar nach dem innern Werth schäzbar, aber so beschaffen sind, daß sie durch keine Bearbeitung zu Werken des Geschmaks werden können. Der Mahler, der in der höchsten Vollkommenheit der Kunst einen Gegenstand mahlte, den kein Mensch in der Natur zu sehen verlangte, hat seine schäzbaren Talente so übel angewandt, als jener Thor, der die Kunst gelernt hatte, ein Hirsenkorn allemal durch eine Nadelöhre zu werfen. In gleichem Falle wäre der Redner, oder Dichter, der uns in den schönsten Worten und Perioden, oder in den wolklingendsten Versen und mit der höchsten Leichtigkeit des Ausdruks, Sachen sagte, die kein Mensch hören möchte. Auf der andern Seite würde der beste Künstler sich vergeblich bemühen, einen unästhetischen Stoff, zu einem Werk der Kunst zu bilden. Die an sich fürtrefliche Geschichte des Herodotus in den schönsten Versen vorgetragen, würde, wie Aristoteles sagt, dennoch kein Gedicht seyn.

Hieraus folget, daß der Künstler sowol seinen Stoff überhaupt, als jeden Theil desselben in einer doppelten Absicht zu beurtheilen, und zu wählen habe. Einmal muß er darauf sehen, daß er keinen der Bearbeitung unwürdigen Stoff wähle.

Man muß für alle Künste zur Hauptmaxime der Wahl machen, was Vitruvius von Gemählden sagt; sie seyen **nichts werth, wenn sie nur durch Kunst gefallen.** (†)

Hievon haben wir im Artikel **Künste** hinlänglich gesprochen, und wollen unsre Künstler zum Ueberflus noch auf die gute Lehre verweisen, die Cicero dem Redner giebt. (††) Hernach aber muß der Künstler auch überlegen, ob der Stoff überhaupt, und jeder Theil desselben sich ästhetisch bearbeiten lasse, um ein Gegenstand des Geschmaks zu werden. Zu jenem wird Verstand und Beurtheilung, zu diesem Geschmak erfodert. Mengs hat angemerkt, daß **Albert Dürer** die Kunst der Zeichnung eben so sehr in seiner Gewalt gehabt, als **Raphael**, aber in Absicht auf den Geschmak, nicht so gut zu wählen gewußt habe, als dieser. Ofte findet ein Dichter ein Gleichnis, das fürtreflich paßt, und dennoch nicht kann gebraucht werden, weil es dem guten Geschmak entgegen ist. Darum sagt Horaz vom guten Künstler

— quæ
Desperat tractata nitescere posse relinquit.

Der Künstler muß also nirgend leichtsinnig, oder unbedachtsam, das erste, was sich seiner Vorstellungskraft darbiethet, nehmen; sondern allemal mit Sorgfalt untersuchen, ob es das ist, was es seyn soll, ob es schon in seiner natürlichen Beschaffenheit hinlängliche ästhetische Kraft hat, und ob es so ist, wie der gute Geschmak es erfodert. Je mehr Beurtheilung und Geschmak er hat, je besser wird er in beyden Absichten wählen.

Noch ist bey der Wahl der Materie überhaupt auch darauf zu sehen, ob sie zu der besondern Gattung des Werks, wofür sie dienen soll, bequäm und schiklich sey. Es giebt Handlungen, die sich sehr gut zur Tragödie schiken, und schlecht zur Epopöe, und umgekehrt; Empfindungen, die man fürtreflich in einem Lied und nicht wol schiklich in einer Ode vortragen könnte. Ist der Stoff nicht nur überhaupt interessant, zur ästhetischen Bearbeitung tüchtig, sondern auch noch für die Form des Werks schik-

(†) Neque enim picturæ probari debent — si factæ sunt elegantes ab arte. Vitr. L. VII. c. 5.

(††) Sumendæ res erunt aut magnitudine præstabiles aut novitate primæ aut genere ipso singulares. Neque enim parvæ, nec usitatæ, neque vulgares admiratione, aut omnino laudis dignæ videri solent. Cic. in Brut.

schiklich, so wird einem guten Künstler die Ausführung nicht mehr schweer werden.

— cui lecta potenter erit res,

Nec facundia deseret hunc nec lucidus ordo.

Die Dichter haben größere Sorgfalt bey der Wahl nöthig: der Mahler der übel gewählt hat, gefällt noch immer, wenn die Arbeit vollkommen ausgeführt, oder wenn der Gegenstand vollkommen dargestellt ist. Nicht darum, wie Du Bos meint, weil es schweerer ist, gut zu zeichnen, und zu mahlen, als einen guten Vers zu machen; sondern deswegen, weil eine vollkommene Nachahmung der Aehnlichkeit halber Wolgefallen erwekt. (*) In so fern aber der Dichter schildern will, hat er eben den Vortheil, daß gute Schilderungen auch von schlechten Sachen gefallen, mit dem Mahler gemein. Die Schilderung des alten Buches in Boileaus Lutrin gefällt gerade aus dem Grunde, warum eine vollkommen gemahlte Kröte gefallen würde.

(*) S. Aehnlichkeit.

Der eben angeführte Schriftsteller untersucht in einem besonderen Abschnitt seines fürtreflichen und überall bekannten Werks über die schönen Künste (†), was einen Stoff für die Dichtkunst und für die Mahlerey vorzüglich tüchtig mache. Aber er scheinet diese Materie nicht in das helleste Licht gesezt zu haben. Man kann die vorzügliche Brauchbarkeit eines Stoffs für jede Kunst durch das, was jeder Kunst wesentlich ist, genauer bestimmen. Für die Musik schiket sich nichts, als Aeußerungen der Leidenschaften; sie kann ihrer Natur nach weder Gedanken, noch sichtbare Gegenstände schildern. (††) Für den epischen Dichter ist die Schilderung einer Scene, wo viel Menschen zugleich müssen beobachtet werden, wenn man den zwekmäßigen Eindruk davon haben soll, ungleich weniger schiklich, als für den Mahler; und die Aussicht, die ein Landschaftmahler vorzüglich wählen könnte, weil sie im ganzen übersehen die beste Würkung thut, möchte sich sehr schlecht für den schildernden Dichter schiken. So hat jede Kunst etwas, das die Wahl des Gegenstandes bestimmen kann. Wir haben aber das, was wir hierüber anzumerken hatten, bereits theils in den Artikeln über besondere Künste, theils in denen über die besondern Gattungen der Kunstwerke, bereits angeführt.

(†) Reflexions sur la poesie & la peinture, sect. XIII.

(††) Man sehe, was aus diesem Grund über die Wahl des Stoffs für die Oper, in dem Artikel Oper ist erinnert worden.

Wahrheit.

(Schöne Künste.)

Ist Richtigkeit unsrer Vorstellungen. Diese sind wahr, wenn das, was wir für möglich oder würklich halten, in der That so ist; falsch und irrig sind sie, wenn das, was wir für möglich oder würklich halten, es nicht, oder nicht in der Art ist, wie wir es uns vorstellen. Wahrheit ist also Vollkommenheit, Irrthum Unvollkommenheit unsrer Erkenntnis: durch jene bekommen unsre Begriffe, Gedanken und Urtheile die Realität, Würklichkeit oder Währung (†††), die den Probierstein aushalten; durch diesen sind sie schimärisch, eingebildet, ungegründet, oder gar wiedersprechend. Wahrheit wird auch von der Vollkommenheit einer Schilderung, Abbildung oder Beschreibung gebraucht. Beyde Bedeutungen kommen im Grund nur auf eine. Denn unsre Vorstellungen sind auch Abbildungen aus einer möglichen, oder würklichen Welt. Daher nennt Leibniz die Begriffe und Gedanken, Abbildungen des Zusammengesetzten in dem Einfachen.

Ehe wir von dem Verhältnis der Wahrheit gegen die schönen Künste sprechen können, müssen wir sie in ihrem allgemeinen Verhältnis gegen den Geist betrachten. Von unsern Vorstellungen hängen die meisten, wenigstens die wichtigsten unsrer Empfindungen ab, und unsre Handlungen bekommen ihre Richtung von ihnen. Irrthum oder falscher Wahn erzeuget eitele, wie von leeren Phantomen verursachte Empfindungen; Vergnügen und Verdruß, die sie mit sich führen, sind vergeblich; und verlohren sind die Handlungen, die von Irrthum ihre Richtung bekommen. Umsonst und eitel ist Freud und Traurigkeit, die von Aberglauben und falschem Wahn erzeuget wird, wie die Freud eines Dürftigen, der im Traume reich geworden; Handlungen und Unternehmungen, die von Irrthum geleitet werden, sind mühesame Reisen nach eingebildeten Ländern, sie führen nicht zum Zweke.

(†††) Währung bedeutet auch die völlige Richtigkeit des Inhalts der Metalle und Münzen. Währung, Wahrheit, und Gewähre, sind Wörter von einer Stammwurzel.

Höchst wichtig, vielleicht allein wichtig ist also die Wahrheit dem Menschen, und seinem wahren inneren Interesse kann nichts mehr entgegen seyn, als Irrthum. Keine Wolthat ist größer, als den Irrenden zurecht zu weisen; keine Missethat strafbarer, als Menschen in Irrthum zu verleiten. Der Geist des Menschen kennet kein anderes Gut, als Wahrheit; und Irrthum ist das einzige Uebel, das ihn betreffen kann. Alles sittliche Elend hat seinen Ursprung darin.

Weil die Wahrheit das einzige Gut des menschlichen Geistes, seine würkliche Nahrung ist; so muß auch alles, was die schönen Künste dem Verstand und der Einbildungskraft vorlegen, auf Wahrheit gegründet seyn. Der unmittelbare Zwek der schönen Künste ist Lebhaftigkeit, oder Stärke der Vorstellung; durch die Bearbeitung des Künstlers bekommen unsre Vorstellungen Kraft, Leben und Würksamkeit. Wären sie falsch, oder ziehlten sie auf Irrthum ab; so würden sie um so viel schädlicher, je lebhafter wir sie gefaßt haben. Darum macht Kenntnis und Liebe der Wahrheit eine wesentliche Eigenschaft eines rechtschaffenen Künstlers, und sehr richtig urtheilte jener Sparthaner, der einem Sophisten, welcher sich rühmte seinen Zuhörern alles glauben zu machen, was er wollte, antwortete: *Beym Himmel! es giebt keine Kunst, und es wird nie eine Kunst seyn, deren Grund nicht Wahrheit sey!* (*) Der Künstler, der die Wahrheit nicht kennt, oder sie gering schäzt, ist ein desto gefährlicherer Mensch: weil das, was er uns sagt, oder vorhält, starken Eindruk auf uns macht.

(*) Plutarch. Apopht.

Je größer die eigentlichen Kunsttalente sind, je wichtiger ist es, daß der Künstler die Wahrheit erkenne und liebe. Zwar liegt die Erforschung und Entdekung der Wahrheit außer der Kunst; sie ist der Zwek der Philosophie; aber wichtige Wahrheiten fühlbar zu machen, ihnen eine würkende Kraft zu geben, sie dem Geist unauslöschlich einzuprägen, dies ist die edelste Anwendung der Kunst. Es ist noch zweifelhaft, ob der Philosoph, der wichtige Wahrheiten entdeket, oder der Künstler, der sie der Menge fühlbar macht, und sie zum Gebrauch ausbreitet, dem menschlichen Geschlecht einen wichtigern Dienst leiste. Die Werke der Kunst, die Irrthum, falsche Meinungen oder Vorurtheile über wichtige Gegenstände begünstigen, gleichen einer äußerlich schönen und Lüsternheit erwekenden Frucht, die vergiftet ist; den Künstler aber, der seine Talente auf einen schimärischen, nicht auf Wahrheit, oder Realität gegründeten Stoff verwendet; der seine Vorstellungen aus einer nicht würklichen, sondern blos eingebildeten Welt nihmt, und ihnen keine Beziehung auf die würkliche giebt, können wir in keinen höhern Rang stellen, als den, den wir den Dienern der Ueppigkeit anweisen, die die Tafeln der Reichen mit Früchten versehen, die aus Wachs gemacht sind.

Damit wollen wir dem Künstler den blos erdichteten aus einer nur in seiner Phantasie vorhandenen Welt genommenen Stoff, keinesweges verbiethen. Er kann uns Scenen aus einer Feenwelt schildern, kann Thiere reden lassen, kann ein Elysium und einen Tartarus, ein Paradies und eine Hölle bilden, wie es seine Phantasie verlangt; aber unter dieser äußern Schale muß Wahrheit liegen; wir müssen in dem Bilde der erdichteten Welt, die wahre sehen können. Nur der Stoff ist schimärisch und ohne Wahrheit, in dem wir nichts von der Beschaffenheit der wahren Welt erkennen; der ein bloßer Traum, ohne Deutung ist. Dieses bedarf keiner umständlichen Erklärung; denn für den Künstler, der hieraus noch nicht merken kann, was wir durch einen erdichteten, aber sich auf Wahrheit beziehenden Stoff verstehen, ist dieses Werk nicht geschrieben.

Wahrheit muß also bey jedem Werke der Kunst zum Grunde liegen; und je wichtiger, je brauchbarer diese Wahrheit ist, je schäzbarer ist sein Stoff. Der Künstler also, der auf die Hochachtung der Welt einen Anspruch machen will, frage sich selbst, so oft er ein Werk an den Tag legt, was wirst du nun damit ausrichten? Wozu wird das, was du andern so lebhaft in den Geist und in die Phantasie einprägest, dienen? Ueber welche Angelegenheit werden die Menschen nun richtiger, oder würksamer denken, als vorher; welchen nüzlichen Begriff werden sie sich nun lebhafter vorstellen, welche heilsame Empfindung, wird ihnen gewöhnlicher werden? Was wirst du überhaupt in den Vorstellungen der Menschen berichtiget, oder aufgeklärt, oder würksam gemacht haben? Ist der Künstler ein Mann von Verstand und Kenntniß, so werden dergleichen Untersuchungen ihm über den Werth seiner Arbeiten das nöthige Licht geben.

Wahr-

Wahrheit auch ohne Rüksicht auf ihre Brauchbarkeit in so fern sie Vollkommenheit der Schilderung oder Vorstellung ist, gehört zum ästhetischen Stoff; weil sie Vergnügen würkt. Ein an sich gleichgültiger in der Natur vorhandener Gegenstand, den ein Mahler nach der völligen Wahrheit geschildert hat, macht allemal Vergnügen; und es ist um so viel größer, je schweerer es ist die Wahrheit der Schildrung zu erreichen; weil dazu mehr Talent, mehr Vollkommenheit im Künstler erfodert wird. Wenn es also Vergnügen macht eine Landschaft in der völligen Wahrheit der Natur von dem Mahler geschildert zu sehen, und wenn das Vergnügen noch größer ist, einen lebenden Menschen, nicht blos in seiner äußern Gestalt, sondern nach seinem Charakter, und mit seinen Gedanken im Gemählde zu erbliken, so muß das größte Vergnügen daraus entstehen, wenn die redenden Künste schweere, sehr verwikelte Begriffe, und schweer zu entdekende Wahrheiten, leicht und einleuchtend darstellen; denn dazu scheinen die größten und wichtigsten Talente erfodert zu werden. Wenn wir gewisse sehr verwikelte Gegenstände der sittlichen Welt lange mit Aufmerksamkeit und Nachforschen betrachtet und untersucht haben, ohne ihre wahre Beschaffenheit erkannt zu haben, oder ohne daß es uns geglükt hat, unser Urtheil darüber auf eine befriedigende Weise festzusezen; so macht es uns ein ausnehmendes Vergnügen, wenn ein tiefer denkender und glüklicher forschender Kopf uns auf einmal den Gegenstand in einem hellen und faßlichen Lichte zeiget. Kein Künstler hat es so wie der Redner und Dichter in seiner Gewalt uns durch Entdekung oder Vortrag der Wahrheit, mit Lust und Vergnügen zu durchdringen.

Mich dünkt, daß man den Dichtern, die uns abstrakte oder speculative Wahrheiten, deren Entdekung selbst dem Philosophen die größte Mühe macht, sehr einleuchtend vortragen, zu wenig Recht wiederfahren läßt. Nach meinen Begriffen ist Pope in seinem Versuch vom Menschen kein geringerer Dichter, als Homer in seinen mit Recht bewunderten Schilderungen der Menschen und der Sitten. Man muß bedenken, was für erstaunliche Schwierigkeit es hat, Wahrheiten von der Art, wie die tiefen philosophischen Speculationen über die sittliche Beschaffenheit der Welt sind, sich einfach, hell und höchst faßlich vorzustellen. Wir treffen ofte bey Pope, Haller, Juvenal, Horaz und andern Dichtern kurze Denksprüche, Lehren und Bilder an, die uns eine Menge Gedanken, die wir lange sehr unbestimmt, verworren, dunkel und schwankend gefaßt hätten, in einem überaus hellen Licht und in der höchsten Einfalt darstellen, und die wir für bewundrungswürdige Schilderungen der Wahrheit halten müssen. Daß sie als ästhetische Gegenstände weniger geschäzt werden, als poetische Schilderungen sichtbarer Gegenstände, kommt blos daher, daß weniger Menschen im Stande sind, ihre Wahrheit einzusehen, als die Wahrheit dieser andern Schildederungen bekannterer Gegenstände.

Wahrscheinlichkeit.

(Schöne Künste)

Das Wahre ist für die Vorstellungskraft, was das Gute für die Begehrungskraft ist. Wie wir nichts begehren können, als in so fern wir es für gut halten, so können wir auch in die Masse unsrer Vorstellungen nichts aufnehmen, als was wahr scheinet. Darum ist Wahrscheinlichkeit in dem, was die Werke der Kunst uns vorstellen, eine wesentliche Eigenschaft. Es ist nicht genug, daß das, was der Künstler uns sagt, oder vorstellt, wahr, oder in der Natur vorhanden sey, wir müssen es auch für etwas würkliches, oder mögliches, oder glaubwürdiges halten; denn sonst wenden wir gleich die Aufmerksamkeit davon ab, als von einem Gegenstand, den wir weder fassen, noch für würklich halten können.

Darum soll die erste Sorge des Künstlers darauf gerichtet seyn, daß der Gegenstand, den er uns vorzeichnet, wahrscheinlich sey, daß wir ihn für etwas gedenkbares, oder würkliches halten. Diese Wahrscheinlichkeit ist im Grunde nichts anders, als die Möglichkeit, oder Gedenkbarkeit der Sache. Es kann dem Künstler gleichgültig seyn, ob der Gegenstand, den er schildert, in der Natur würklich vorhanden sey, oder nicht; ob das, was er erzählt würklich geschehen sey, oder nicht. Es ist nicht seine Absicht uns von dem, was vorhanden, oder geschehen ist, zu unterrichten; sondern die Vorstellungskraft, oder die Empfindung lebhaft zu rühren. Ist das, was er uns vorstellt, nur gedenkbar, nur möglich, so kann er unbekümmert seyn, ob es auch in der Natur irgendwo vorhanden sey. Ein paar Beyspiehle werden hinlänglich seyn, uns eines mühesamen Beweises, daß in den Künsten, das Mög-

liche, die Stelle des Würklichen vertreten könne, zu überheben. Der unmittelbare Zwek des Künstlers ist allemal entweder die Vorstellungskraft, oder die Empfindung lebhaft zu rühren. Hiezu ist das Mögliche eben so schiklich, als das Würkliche. Klopstok will uns einen sehr lebhaften Begriff von der Gemüthslage geben, in der sich Kaiphas, nach einem satanischen Traume befindet, und bedienet sich dazu des Gleichnisses, eines in der Feldschlacht sterbenden Gottesläugners:

— — Wie tief in der Feldschlacht
Sterbend ein Gottesläugner sich wälzt; u. s. f. (*)

(*) Meßias IV. Ges.

Hier ist es völlig gleichgültig, ob jemals ein solcher Fall würklich vorgekommen sey, oder nicht; genug, daß das Bild gedenkbar und passend ist. Wäre nie ein Atheist in der Welt gewesen, oder wäre nie einer in diesen Umständen umgekommen, so dienet dennoch das Bild, da wir es uns lebhaft vorstellen können, um das Gegenbild mit großer Lebhaftigkeit darin zu erbliken. Zum Zwek des Dichters war Möglichkeit und Würklichkeit völlig einerley. Eben so verhält es sich, wenn Empfindungen zu erweken sind. Ob ein solcher Mann wie Homer den Ulysses schildert, in der Welt vorhanden sey, oder nicht; genug, daß wir uns ihn vorstellen können; die bloße Vorstellung ist hinlänglich, unsre Bewundrung zu erweken. (*) Also können durch das blos Mögliche Vorstellungskraft und Empfindung eben so lebhaft, als durch das Würkliche gerührt werden. Das Erdichtete ist so gar ofte weit schiklicher, als das Würkliche; denn ofte ist dieses wegen Mangel einiger Umstände, die darin verborgen bleiben, nicht gedenkbar. Es geschehen bisweilen Dinge, die unmöglich scheinen, da man seinen eigenen Augen nicht traut, wo eine Würkung ohne Ursach scheinet. Dergleichen Dinge, wenn sie auch noch so gewiß wären, nihmt die Vorstellungskraft ungern an. Darauf gründet sich die Vorschrift des Aristoteles, daß der Künstler ofte das erdichtete Wahrscheinliche, dem würklich Wahren, aber Unwahrscheinlichen vorziehen soll.

(*) S. Täuschung

Der Künstler hat demnach, ohne den mühesamen Untersuchungen, die der Philosoph und der Geschichtschreiber nothwendig vornehmen müssen, wenn sie die Wahrheit finden wollen, nöthig zu haben, nur diese einfache Regel zu beobachten: daß alles was er vorstellt, in der Art, wie er vorstellt, würklich gedenkbar sey. Er darf nur darauf Acht haben, daß in den Dingen, die er, als vorhanden vorstellt, nichts wiedersprechendes, und in dem, was er, als geschehen beschreibt, nichts ungegründetes vorkomme. Es ist aber nicht genug, daß die Sachen ihm selbst gedenkbar seyen, sie müssen es auch für die seyn, für die er arbeitet. Deswegen muß in der Darstellung der Sachen keine wesentliche Lüke bleiben. Man kann eine würklich vorhandene, oder eine geschehene Sache, die man selbst gesehen hat, folglich nicht nur als möglich, sondern auch als würklich begreift, so beschreiben, daß es andern unmöglich fällt, sie sich vorzustellen. Dieses geschieht, wenn man aus Unachtsamkeit in der Beschreibung, oder Erzählung einige wesentliche Dinge wegläßt, die man doch dabey gedacht hat; oder wenn die Worte und andere Zeichen, deren man sich bedienet, etwas anderes ausdrüken, als wir haben ausdrüken wollen. Darum ist es nothwendig, daß der Künstler, nachdem er sein Werk entworfen hat, es hernach mit kalter Ueberlegung betrachte, um zu entdeken, ob kein zur Faßlichkeit oder Glaubwürdigkeit nöthiger Umstand übergangen worden, und ob er jedes einzele würklich so ausgedrükt habe, wie er es gedacht hat.

Man sollte denken, daß kein verständiger Mensch, und ein Künstler, muß doch nothwendig ein solcher seyn, etwas vortragen, oder schildern werde, das er selbst nicht begreift, oder das so, wie er es vorträgt, nicht begreiflich ist. Es scheinet demnach ganz unnöthig zu seyn, dem Künstler weitläuftig von der Beobachtung des Wahrscheinlichen zu sagen, das so leicht zu beurtheilen ist. Da es aber auch dem verständigsten Künstler aus mehr, als einer Ursache begegnen kann, daß er unwahrscheinliche Dinge vorträgt, so scheinet es uns wichtig genug, daß wir vier Hauptquellen dieses Fehlers anzeigen.

1. In der Hize der Arbeit versäumet man gar ofte, gewisse Dinge zu bemerken, wodurch eine Sache unmöglich, oder unwahrscheinlich wird, und man glaubt etwas zu begreiffen, das andere nicht annehmen können; weil ihnen Zweifel dagegen entstehen, die der Künstler in der Hize der Einbildungskraft, übersehen hat. Wir finden beym Plautus gar ofte, daß Sclaven ihre Herren auf eine völlig unwahrscheinliche Art betrügen; und es ist uns unmöglich die Aufführung dieser Leuthe zu begreiffen. Denn da es ihnen nothwendig das Leben kosten müßte, wenn der Betrug an den Tag käme, dabey

aber nicht die geringste Wahrscheinlichkeit, oder Vermuthung vorhanden ist, daß er verborgen bleiben könne, so läßt sich auch nicht gedenken, daß diese Leuthe sich so unbesonnen der augenscheinlichen Gefahr gehenkt oder gekreuziget zu werden, blos stellen sollten, wie doch würklich geschieht. Der Dichter hatte schon einen außerordentlichen Fall, wodurch der Betrug verborgen bleiben sollte, sich vorgestellt, und die ganze Intrige kam ihm so comisch und so sehr unterhaltend vor, daß er versäumt hat, die Ueberlegung zu machen, daß der Sclave ganz unnatürliche und unglaubliche Dinge thue. Kein Mensch wird so unsinnig seyn, einen andern, dessen Gewalt man unterworfen ist, auf das ärgste zu beleidigen, in Hoffnung, daß ein Wetterstrahl ihn tödten werde, ehe er Zeit habe, die Beleidigung zu rächen. Und doch handeln die Sclaven in den Comödien des Plautus nicht selten so; und dadurch wird die ganze Verwiklung ofte völlig unwahr. Eben so unwahrscheinlich ist es, daß jemand sich in eine gefährliche Unternehmung einlasse, der nur ein plözlicher, höchst ungewöhnlicher Zufall, einen guten Ausgang geben könnte. Darum merkt Daubignac wol an, daß ein plözlicher Tod durch einen Schlagfluß, oder Wetterstral, so möglich auch der Fall ist, ein schlechtes Mittel wäre, die Verwiklung des Drama aufzulösen. Aber in der Hize der Arbeit denkt der Dichter nicht allemal an diese Bedenklichkeiten. Eben so ist es gar nicht ungewöhnlich, daß Mahler solche Fehler gegen die Perspektiv begehen, dadurch ihre Vorstellung völlig unmöglich wird. Sie haben in der Hize der Arbeit vergessen, die Wahrheit der Zeichnung in Rüksicht auf die Perspektiv zu untersuchen. Deswegen ist kaltes Prüfen eines entworfenen Planes eine nothwendige Sache.

2. Ofte verwechselt man die Zeichen, wodurch man seine Gedanken ausdrükt, glaubt etwas auszudrüken, das man würklich sehr klar und bestimmt denkt, und drükt doch etwas anders aus: Ich erinnere mich, daß einem sonst ganz verständigen Manne, bey einer im Frühjahre lang anhaltenden Dürre, die Worte entfuhren: *Wenn uns doch der Himmel bald mit einem warmen, trokenen Regen erfreuen wollte!* Er dachte etwas Würkliches und Wahres; sagte aber etwas Unmögliches und Ungereimtes. Dieses kann auch jedem Künstler in der Wärme der Empfindung begegnen. Darum ist es nicht genug, daß unsre Gedanken, oder Vorstellungen der Wahrheit gemäß seyen; wir müssen auch versichert seyn, daß wir gerade das ausgedrükt haben, was wir dachten. Und der Künstler hat sorgfältig zu untersuchen, ob auch andre bey Betrachtung seines Werks das denken, oder empfinden werden, was er dabey gedacht und empfunden hat.

3. Der Künstler drükt nie alles aus, was er sich bey der Sache vorstellt. Geschiehet es, daß er etwas wesentliches, oder etwas, wodurch die ganze Vorstellung begreiflich wird, wegläßt, so hat er etwas wahres gedacht, und stellt uns etwas, das wir nicht annehmen, nicht für wahr halten können, vor. Ofte wird eine ganze Handlung durch einen einzigen kleinen Umstand wahrscheinlich; wird dieser aus Versehen, weggelassen, so verwerffen wir die ganze Erzählung davon, als etwas falsches. Darum muß der Künstler sorgfätig untersuchen, ob er auch von allem, was er bey Schilderung der Sache gedacht hat, nichts Wesentliches weggelassen habe. Was wir leichte von selbst zur Wahrscheinlichkeit hinzudenken können, kann er ohne Bedenken weglassen; aber wo ein nicht zu errathender Umstand, zur Glaubwürdigkeit der Sache nothwendig ist, da muß er ausdrüklich angeführt werden. Ein in den Sitten und in der Staatsverfassung der Römer unerfahrner Leser des Livius, oder Tacitus, wird manche wahrhafte Erzählung dieser Geschichtschreiber, als unglaublich verwerfen. Diese Männer schrieben für Leser, denen das, was zur Glaubwürdigkeit solcher Erzählungen nothwendig ist, völlig bekannt war; darum hatten sie nicht nöthig, dieser Dinge zu erwähnen.

Dinge, die an sich, wenn man Zeit und Ort und andre Nebenumstände nicht in Betrachtung ziehet, unglaublich sind, werden ganz begreiflich, wenn man jene zufällige Dinge dabey vor Augen hat. Nun geht es nicht allemal an, dieser Dinge da, wo sie zur Glaubwürdigkeit nothwendig sind, zu erwähnen; und in diesem Falle müssen sie vorher, an einem schiklichen Orte ausdrüklich angeführt, oder doch durch Winke angedeutet werden. Ist etwas ausserordentliches, das ein Mensch thut, aus den Umständen der Sache selbst unbegreiflich, so kann der Grund in etwas das vorhergegangen ist, oder in dem ganz besondern und seltenen Charakter der Person liegen. In solchen Fällen muß man vorher, ehe der Sach' erwähnt wird, auf eine schik=

schikliche Weise, das was zur Begreiflichkeit der Sache dienet, irgendwo einmischen, und so die Glaubwürdigkeit der Sache vorbereiten. In einem Trauerspiehl retten sich zwey Personen durch Schwimmen aus einem Schiffbruch; die eine frägt die andere, ob sie auch ihre Schäze gerettet habe: ja; antwortet sie, da sie nur in Juweelen bestehen, so hab ich sie in Busen gestekt. Durch Erwähnung der Juweelen wollte der Dichter die Rettung des Schazes begreiflich machen. Aber er hätte dieses Umstandes eher, an einem schiklichern Orte und überhaupt auf eine natürliche Weise erwähnen sollen. Denn so, wie er es hier thut, ist die Sache völlig unnatürlich.

Wenn die Erzählung oder Vorstellung einer Handlung in völliger Wahrscheinlichkeit erscheinen soll, so muß man die Veranlassung, die Charaktere der Personen, das Interesse jeder derselben, und überhaupt alles, was als würkende Ursach dabey seyn kann, genau kennen. Der epische Dichter kann uns gar leicht und schiklich von allen diesen Dingen unterrichten, aber dem dramatischen wird dieses ofte sehr schweer. Daher entstehen die wichtigsten Fehler gegen die Wahrscheinlichkeit. Es ist höchst anstößig, wenn Personen, die in wichtigen Angelegenheiten handeln, Reden in den Mund gelegt werden, die blos für den Zuschauer dienen. Denn sie führen den offenbaresten Wiederspruch mit sich; wir sollen einen Menschen für den Orestes, oder Agamemnon halten, und seine Reden verrathen einen Schauspiehler! Man lasse lieber den Zuschauer in einigem Zweifel über die Gründe und Ursachen dessen, was er sieht oder hört, als daß man auf eine so sehr unschikliche Weise, die Zweifel hebt. Man muß sich durch die Sorge wahrscheinlich zu seyn, nicht zu der größten Unwahrscheinlichkeit verleiten lassen. Der Dichter muß dem Zuschauer zutrauen, daß er verschiedenes von selbst einsehen und begreiffen werde. Verschiedene dramatische Dichter beweisen darin eine so übertriebene Sorgfalt, daß sie gar oft, wenn eine neue Scene bevorsteht, auf die unnatürlichste Weise uns durch die handelnden Personen sagen lassen, wer der sey, der nun erscheinen wird.

4. Mangel an Erfahrung und Kenntnis der Welt, ist auch eine der Quellen des Unwahrscheinlichen. Eine blos philosophische, oder psychologische Kenntnis des Menschen, ist nicht hinreichend Personen von allerley Stand und Lebensart nach ihrer besondern Art zu denken und zu handeln, natürlich zu schildern. Keine Theorie ist dazu hinreichend. Nur durch langen Umgang mit solchen Menschen gelanget man dazu. Jeder Stand, jedes Land, jedes Zeitalter hat seine eigene Begriffe, Vorurtheile, Maximen und Handlungsart; Wer sie nicht genau kennt, muß nothwendig in manchem Stük unwahrscheinlich werden.

Wechselnoten.

(Musik)

Dieses Wort ist eine Uebersezung des italiänischen Ausdruks note cambiate und bedeutet die Noten oder Töne, die den unregelmäßigen Durchgang machen, wovon an seinem Orte gesprochen worden. (*) Es scheinet, man habe durch diesen Ausdruk anzeigen wollen, daß diese Töne des unregelmäßigen Durchganges mit andern verwechselt worden, oder die Stelle andrer Töne einnehmen. Man kann sie als Vorhalte der gleich darauf folgenden Töne ansehen. Aber von den eigentlichen Vorhalten, denen wir den Namen der zufälligen Dissonanzen gegeben haben, sind sie doch sehr verschieden. Denn die Wechselnoten müssen auf der Zeit des Takts, auf der sie vorkommen, in die Töne übergehen, an deren Stelle sie gestanden haben, da die eigentlichen Vorhalte erst auf der folgenden Zeit aufgelöset werden. Denn können die Wechselnoten frey angeschlagen werden, da die wahren Vorhalte nothwendig vorher müssen gelegen haben; und endlich können die Wechselnoten sowol auf guten, als schlechten Taktzeiten vorkommen, da die Vorhalte nur an die gute Zeit allein gebunden sind.

(*) S. Durchgang.

Das Dissoniren der Wechselnoten wird bey der Bezifferung nicht angedeutet, und sie werden in dem begleitenden Generalbaß nicht mitgezehlt. Ueber den Gebrauch der Wechselnoten und die dabey zu beobachtende Vorsichtigkeit, empfehlen wir den Anfängern das 14 und 15 Capitel in Mürschhausers hohen Schule der Composition, nachzulesen, da wir kein Buch kennen, darin das, was von richtiger Behandlung der Dissonanzen zu beobachten ist, besser, als in diesem angezeiget und ausgeführt würde.

Werke des Geschmaks. Werke der Kunst.

Aus den von uns angenommenen Begriffen über das Wesen und die Bestimmung der schönen Künste, muß auch der Begriff eines vollkommenen Werks der Kunst hergeleitet werden. Ein Werk also, das den Namen eines Werks der schönen Kunst behaupten soll, muß uns einen Gegenstand, der seiner Natur nach einen vortheilhaften Einflus auf unsre Vorstellungskraft, oder auf unsre Neigungen hat, so darstellen, daß er einen lebhaften Eindruk auf uns mache. Demnach gehören zu einem Werke des Geschmaks zwey Dinge; eine Materie, oder ein Stoff von gewissen innern Werth, und eine lebhafte Darstellung desselben. Der Stoff selbst liegt außer der Kunst; seine Darstellung aber ist ihre Würkung: jener ist die Seele des Werks, diese macht ihren Körper aus. Nicht die Erfindung, sondern die Darstellung des Stoffs, ist das eigentliche Werk der Kunst. Durch die Wahl des Stoffs zeiget sich der Künstler als einen verständigen und rechtschaffenen Mann, durch seine Darstellung, als einen Künstler. Bey Beurtheilung eines Werks der Kunst, müssen wir also zuerst auf den Stoff, und hernach auf seine Darstellung sehen. Dieser Artikel hat die Festsezung der allgemeinen Grundsäze, nach welchen ein Werk in Ansehung dieser beyden Punkte zu beurtheilen ist, zur Absicht.

1. Hier ist also zuerst die Frage, wie der Stoff, den der Künstler zu bearbeiten sich vornihmt, müsse beschaffen seyn. Nach unsern Grundsäzen muß er einen vortheilhaften Einflus auf die Vorstellungskraft, oder auf die Neigungen haben. Dieses kann nicht anders geschehen, als wenn er unser Wolgefallen, an Vollkommenheit, Schönheit und Güte befördert, oder nährt und unterhält. Hat der Stoff schon in seiner Natur, ehe die Kunst ihn bearbeitet, diese Kraft, so hat er die Wahrheit, oder Realität, die bey jedem Werke der Kunst muß zum Grund gelegt werden. (*) Wählt der Künstler einen Gegenstand, der keine von diesen Kräften hat; stellt er das nicht Vollkommene, nicht Schöne, nicht Gute, als vollkommen, schön und gut vor; so ist er ein Sophist; sein Werk wird ein Hirngespinst, ein Körper von Nebel, der nur die äußere Form eines wahrhaften Werks von Geschmak hat. Anstatt unsre Neigung zum Vollkommenen, Schönen und Guten zu nähren und zu bestärken, ziehlet es darauf ab, uns leichtsinnig zu machen, und uns dahin zu bringen, daß wir uns an dem Schein begnügen. Wie die alten Philosophen aus der Schule der Eristiker durch ihre subtilen Vernunftschlüsse, ihre Schüler nicht zu gründlichen Forschern der Wahrheit, sondern zu Zänkern machten; so macht ein solcher Künstler die Liebhaber, für die er arbeitet, zu eingebildeten, windigen Virtuosen, die nie auf das Innere der Sachen sehen, wenn nur das Aeussere da ist.

(*) S. Wahrheit.

Es ist um so viel wichtiger, daß der Künstler die wahre Realität seines Gegenstandes mit Ernst suche, da der Schaden der aus der frevelhaften Anwendung der Kunst entsteht, höchst wichtig ist. Ein Volk, das durch sophistische Künstler verleitet worden, sich an dem Schein zu begnügen, verliehrt eben dadurch den glüklichen Hang nach der Realität, den die schönen Künste vermehren sollten. Ein angenehmer Schwäzer wird für einen Lehrer des Volks, ein artiger Narr oder Bösewicht, wird für einen Mann von Verdienst angesehen. Wären die Werke des Geschmaks der ehemaligen Künstler in Sybaris bis auf uns gekommen; so würden wir vermuthlich darin den Grund finden, warum ein Koch, oder eine Puzmacherin bey diesem Volk höher geschäzt worden, als ein Philosoph. Ich kenne keine freventlichere, verächtlichere Geschöpfe, als gewisse Kunstliebhaber sind, die mit Entzüken von Werken des Geschmaks sprechen, die nichts als Kunst sind; die ein Gemählde von Teiniers, blos wegen der Kunst, den unsterblichen Werken eines Raphaels vorziehen. Sie sind Virtuosen, wie jener Narr bey Liscov durch seine Abhandlung über eine gefrorne Fensterscheibe sich als einen Philosophen gezeiget hat. Also wird die Kunst allein, wenn sie in der Wahl des Stoffs von Vernunft verlassen ist, höchst schädlich; weil sie Wolgefallen an eitelen und unnüzen Gegenständen erwekt.

Es ist eine eitele Vertheidigung solcher Kunstwerke, daß man sagt, sie dienen zum Vergnügen und zu angenehmen Zeitvertreib. Der Grund hätte seine Richtigkeit, wenn dieser angenehme Zeitvertreib nicht eben so gut durch Werke von wahrem Stoff, könnte erreicht werden. Darin besteht eben die Wichtigkeit der Kunst, daß sie uns an nüzlichen Dingen Vergnügen finden läßt. Wer unsre Meinung über den Werth der Kunstwerke von schimärischem

schem Stoff übertrieben findet, dem antworten wir mit dem Quintilian: Sollten wir das Landgut für schöner halten, wo wir lauter Lilien und Violen und ergözende Wasserkünste sehen, als das, das uns Reichthum von Feldfrüchten und mit Trauben beladene Weinreben zeiget? Sollten wir den unfruchtbaren Platanus und schön geschnittene Myrten, den mit Weinreben prangenden Ulmen und dem fruchtbaren Oelbaum vorziehen? (†)

Man kann die Werke der Kunst in Ansehung des Stoffes in drey Classen abtheilen. Er ist nämlich 1. ergözend, oder unterhaltend; 2. lehrend, oder unterrichtend; 3. rührend oder bewegend. Von diesen ist der Ergözende am Werth der geringste; doch deswegen nicht verächtlich. Er ist nicht blos darum schäzbar, daß er, wie Cicero in Rüksicht auf die redenden Künste bemerkt, gleichsam das Fundament der Kunst ist, (††) sondern auch deswegen, weil jedes Vergnügen, das auf wahre Vollkommenheit und Schönheit gegründet ist, seinen wahren innern Werth hat, indem es unsre Lust an dem Vollkommenen und Schönen unterhält: der lehrende Stoff scheinet der Wichtigste; weil Kenntnis oder Aufklärung das höchste Gut ist: der rührende gefällt am durchgängigsten und scheinet in der Behandlung der leichteste.

Wer ein Werk des Geschmaks in Absicht auf seinen Stoff beurtheilen will, darf nur, nachdem er es mit hinlänglicher Aufmerksamkeit betrachtet, auf den Gemüthszustand Acht haben, in den es ihn versezet hat. Fühlt er sich von irgend etwas, das vollkommen, oder schön, oder gut ist, stärker gereizt, als vorher; empfindet er einen neuen, ungewöhnlichen Schwung etwas Gutes zu suchen, oder sich etwas Bösem zu wiedersezen; hat er irgend einen wichtigen Begriff, irgend eine große, edle, erhabene Vorstellung, die er vorher nicht gehabt; oder fühlet er die Kraft einer solchen Vorstellung lebhafter, als vorher; so kann er versichert seyn, daß das Werk in Ansehung des Stoffs lobenswerth ist.

2. Nach dem Stoff kommt die Darstellung desselben in Betrachtung, wodurch das Werk eigentlich zum Werke des Geschmaks wird. Sie erfodert eine Behandlung des Stoffs, wodurch er sich der Vorstellungskraft lebhaft einpräget, und in dauerhaften Andenken bleibt. Beydes sezet voraus, daß das Werk die Aufmerksamkeit stark reizen, und durchaus unterhalten müsse. Denn die Lebhaftigkeit des Eindruks, den ein Gegenstand auf uns macht, ist insgemein dem Grad der Aufmerksamkeit, mit dem er gefaßt wird, angemessen. Das Werk muß demnach sowol im Ganzen, als in einzelen Theilen uns mit unwiederstehlicher Macht gleichsam zwingen, uns seinen Eindrüken zu überlassen. Darum muß weder im Ganzen, noch in den einzelen Theilen nicht nur nichts anstößiges, oder wiedriges seyn, sondern alles muß Ordnung, Richtigkeit, Klarheit, Lebhaftigkeit und kurz jede Eigenschaft haben, wodurch die Vorstellungskraft vorzüglich gereizt wird. Es muß ein einfaches, leicht zu fassendes, unzertrennliches und vollständiges Ganzes ausmachen, dessen Theile natürlichen Zusammenhang und vollkommene Harmonie haben. Man muß bald sehen, oder merken, was es seyn soll; weil die Ungewißheit über diesen Punkt der Aufmerksamkeit gefährlich wird. Je bestimmter man den Hauptinhalt ins Auge faßt, und je ununterbrochener die Aufmerksamkeit von Anfang bis zum End unterhalten wird, je vollkommener ist das Werk in Absicht auf die Darstellung.

Dieses sind allgemeine Foderungen, die aus der Natur der Sache selbst fließen; und gar nichts willkührliches haben. Für welches Volk, für welches Weltalter, ein Werk gemacht sey; muß es doch die erwähnten Eigenschaften haben. Außer dem muß auch die Critik nichts fodern, und dem Künstler weder in Ansehung der Form, noch in Rüksicht auf das besondere der Behandlung, Geseze vorschreiben. Thut er jenen Fodrungen genug, so hat ihm über die besondere Art, wie er es thut, Niemand etwas vorzuschreiben. Jedes Volk und jedes Zeitalter hat seine Moden und seinen besondern Geschmak in dem Zufälligen, und der Künstler thut wol, wenn er ihm folget. Aber dieses Zufällige läßt

(†) An ego fundum cultiorem putem, in quo mihi quis ostenderit lilia et violas et amoenos fontes surgentes, quam ubi plena messis, aut graves fructu vites erunt? Sterilem platanum, tonsasque myrtos, quam maritam ulmum et uberes oleas præoptaverim? Quint. Inst. L. VIII. c. 3.

(††) Ejus totius generis quod græce ἐπιδεικτικὸν nominatur, quod quasi ad inspiciendum, delectationis causa comparatum est, (formam, non complectar hoc tempore: *non quod negligenda sit; est enim illa quasi nutrix* ejus oratoris, quem informare volumus. Cic. Orator.

läßt sich nicht durch Regeln festsezen. Wie man von einem Kleide als nothwendige Eigenschaften fodern kann, daß es die Theile, die einer Bedekung bedürfen, bedeke, daß es commode sey, und gut size, übrigens aber keine Art der Kleidung, die diese Eigenschaften hat, verwerflich ist, sie sey französisch, englisch oder polnisch; so muß man es auch mit den Werken des Geschmaks halten. Ein Gemählde kann in seiner Art vollkommen seyn, ob es in Wasserfarben oder mit Oelfarben gemahlt sey; und eine Ode kann eine hebräische oder griechische Form haben, und in der einen so gut als in der andern fürtreflich seyn.

Wiederholung.

(Redende Künste.)

Eine Figur der Rede, die darin besteht, daß in einem Saz ein Wort, oder ein Gedanken des grössern Nachdruks halber wiederholt wird. *Wir müssen, sagt Cicero, die Sache mit diesem Mann durch Krieg ausmachen; ja durch Krieg, und zwar ohne Verzug.* (†) Diese Wiederholung hat hier die Würkung einer zuversichtlichen Behauptung; als wenn der Redner dadurch einen Einwurf blos durch nochmalige Behauptung, wiederlegt hätte. Die wenigen Worte sagen eben so viel, als diese. Durch Krieg — Ich übereile mich nicht; ich weiß was ich sage; so hizig es scheinen möchte, es bleibt uns kein ander Mittel übrig.

In starken Leidenschaften, wo man mit Heftigkeit etwas wünschet, oder verabscheuhet, ist die Wiederholung sehr natürlich. *Weg, weg damit!* ist eine sehr gewöhnliche Formel derer, die etwas lebhaft verabscheuhen. Von ausnehmenden Nachdruk ist die Wiederholung in folgender Erzählung von der Niobe:

> Ultima restabat, quam toto corpore mater,
> Tota veste tegens: *unam minimamque* relinque;
> De multis *minimam* posco, clamavit et *unam*.

Wenn in dem Vortrag bey der Wiederholung auch die Stimme stärker, oder affektreicher wird, so kann sie große Würkung thun.

Aber eben deswegen muß diese Figur sehr sparsam und nur da gebraucht werden, wo der Affekt am höchsten gestiegen ist.

Es giebt noch andere Arten der Wiederholung, die auch andre Würkung thun; sie scheinen uns aber nicht wichtig genug, daß wir sie hier anzeigen sollten. (*)

(*) S. Quint. Instit. L. IX. c. 3. §. 28 seq.

Summarische Wiederholung.

(Beredsamkeit.)

Ist das, was die griechischen Lehrer der Redner ἀνακεφαλαίωσις nannten, und was auch im Lateinischen Recapitulatio heißt, nämlich; eine beym Beschluß der Rede vorkommende kurze Wiederholung dessen, was in der Abhandlung vollständig ausgeführt worden. Quintilian beschreibt die Sache nach seiner Art, kurz und bündig. „Eine Wiederholung und Zusammenhäufung der abgehandelten Sachen, die das vorhergehende wieder ins Gedächtnis bringt, und den Inhalt der Rede im Ganzen darstellt, und wodurch das, was einzeln nicht hinlänglich gewürkt hat, izt zusammengefaßt, seine Würkung thut. (††) Diese summarische Wiederholung ist ein höchst schweeres, aber sehr wichtiges Stük des Beschlusses. Man muß nicht nur das, was weitläuftig ausgeführt worden, in seinen wesentlichen Theilen kurz zusammenfassen; sondern den Sachen auch eine neue Wendung und grössere Lebhaftigkeit geben, damit es nicht scheine, als wenn man das gesagte noch einmal, so wie es schon gesagt worden, wiederholen wolle; welches langweilig und verdrießlich seyn würde.

Bey dieser Wiederholung muß der Redner weder sich in eine neue Erzählung, oder Beschreibung, noch in einen neuen Beweis einlassen, sondern voraussezen, daß der Zuhörer das vorhergehende hinlänglich gefaßt habe, und nun alles mit einem einzigen Blik, und aus einem neuen Gesichtspunkt, wieder übersehen wolle. Darum berührt er bey dieser Wiederholung nur das Wesentlichste, mit großer Kürze, in dem zuversichtlichsten Ton und mit voller Wärme des Ausdruks. Dieses erfodert gerade den stärksten Redner, denn es ist viel leichter

(†) Cum hoc P. C. bello, bello inquam decertandum est, idque confestim. Philip. V. 12.

(††) Rerum repetitio et congregatio, quæ græce ἀνακεφαλαίωσις, a quibusdam latinorum *enumeratio*, et memoriam judicis reficit et totam simul causam ponit ante oculos, et, etiam si per singula minus moverat, turba valet. Inst. L. VI. c. 1.

einen Beweis methodisch zu führen, oder eine umständliche Erzählung zu machen, als das kräftigste davon in wenig Worten zusammen zu fassen. Quintilian führet die Peroration, oder den Beschluß der lezten Rede des Cicero gegen den Verres zum Muster einer vollkommenen summarischen Wiederholung an: sie ist in der That höchst pathetisch. Jungen Rednern ist eine ganz besondere Uebung in diesem Theile der Kunst zu empfehlen. Sie können die Reden des Demosthenes und Cicero dazu nehmen, und versuchen, den darin abgehandelten Materien, durch summarischer Wiederholung, neue Kraft zu geben. Sie müssen dabey voraussezen, daß die Zuhörer durch die Abhandlung hinlänglich überzeuget, oder gerührt seyen, und bedenken, daß es nun darum zu thun sey, dieser Ueberzeugung oder Rührung den lezten Nachdruk, und das wahre Leben zu geben. Dieses kann nicht anders geschehen, als wenn sie selbst in volles Feuer der Empfindung gesezt sind. Denn im Grund ist dieser Theil der Rede nichts anders, als eine sehr schnelle und lebhafte Aeußerung dessen, was man izt, nachdem der Redner das seinige gethan hat, fühlt.

Wiederlegung.

(Beredsamkeit.)

Man wiederlegt einen andern, wenn man die Falschheit dessen, was er gesagt, oder behauptet hat, zeiget. Eigentlich ist jeder Beweis, und jede Vertheidigung eine Wiederlegung. Wir betrachten aber hier die Sache nicht in diesem allgemeinen Gesichtspunkt, noch ist unsre Absicht hier ausführlich zu zeigen, wie eine förmliche Vertheidigungsrede, beschaffen seyn müsse. Wir nehmen das Wort in dem eigentlichern Sinn, und sprechen von der Wiederlegung, als einem besondern Theil einer Rede, der gegen einen besondern Theil einer andern Rede gerichtet ist. Diese Bedeutung geben die Lehrer der Redner dem Worte. (†) Es wird durchgehends für schweerer gehalten, etwas zu wiederlegen, als einen Saz, gerade zu zu beweisen. Quintilian sagt, es sey eben so viel leichter, einen anzuklagen, denn zu vertheidigen, als es leichter ist zu verwunden, denn zu heilen. Wir haben bereits anderswo (*) angemerkt, daß es sehr leichte sey, die Menschen von etwas zu überreden, wenn sie gänzlich unpartheyisch, oder uneingenommen sind. Bey der Wiederlegung wird immer vorausgesezt, daß man schon ein Vorurtheil gegen sich habe. Dieses muß durch die Wiederlegung völlig zernichtet werden, ehe der Zwek der Wiederlegung kann erreicht werden.

(*) S. Ueberredung.

Es ist aber unsere Absicht hier gar nicht, den sophistischen Rednern zu zeigen, wie eine würkliche Wahrheit könne verdächtig gemacht, oder so verdräht werden, daß der Beyfall, den andre ihr gegegeben, ihr genommen werde. Nichts macht einen Redner bey Verständigen verächtlicher, als wenn er offenbaren Wahrheiten falsche Vernunftschlüsse entgegen sezt, oder sie durch ein schimmerndes Wortgepräng verdächtig zu machen sucht. Wir sezen voraus, daß blos der Irrthum wiederlegt, und das ungegründete Vorurtheil soll gehoben werden.

Cicero sezet drey Arten der Wiederlegung. 1. Entweder, sagt er, verwirft man das Fundament, worauf der zu wiederlegende Saz gegründet ist; 2. oder man zeiget, daß das was daraus geschlossen worden, nicht daraus folge; 3. oder man sezet dem Vorgeben, oder dem Saz etwas entgegen, das noch mehr oder doch eben so viel Schein hat. Hernach merkt er an, daß ofte der Scherz ungemein viel zur Wiederlegung beytrage. (††)

Die beyden ersten Fälle der Wiederlegung haben statt, wenn das, was man wiederlegen will, den würklichen Schein der Wahrheit, oder einen scheinbaren Beweis für sich hat. In diesem Fall ist entweder das Fundament, worauf der vermeinte Beweis sich gründet, oder der Schluß, der daraus gezogen wird, unrichtig; folglich muß die Wiederlegung auf eine der zwey ersten Arten geschehen. Ist aber das, was man wiederlegen soll, ein blosses Vorgeben, eine Behauptung, die durch keinen Beweis unterstüzt ist; so kann es auch nicht wol anders, als auf die dritte Art wiederlegt werden. So wiederlegt Hektor den Polydamas, der wegen eines

(†) Refutatio dupliciter accipi potest. Nam et *pars defensoris tota* est posita in refutatione: et *quæ dicta sunt ex diverso, debent utrimque dissolvi*: et *hæc* est *proprie*, cui in causis quartus assignatur locus. Quint. Inst. L. V. c. 13.

(††) Resistendum - aut iis quæ comprobandi ejus causa sumuntur reprehendendis; aut demonstrando id quod concludere illi velint non effici ex propositis, nec esse consequens; aut afferendum in contrariam partem quod sit aut gravius, aut æque grave. — Vehementer sæpe utilis jocus, et facetiæ. In Orat.

eines bösen Zeichens die Fortsezung des Streits abrathet, durch zwey Worte: Das beste Zeichen für uns ist, daß wir für das Vaterland streiten. (*) Zu dieser Art der Wiederlegung sind die Machtsprüche fürtreflich; (*) die mehr würken, als weitläuftige Gegenbeweise. Was Cicero von der guten Würkung des Scherzes anmerkt, bezieht sich hauptsächlich auf diese Art der Wiederlegung. Denn wenn man eine Meinung lächerlich machen kann, so getraut sich nicht leicht jemand, ihr beyzupflichten. Als ein gutes Beyspiehl hievon kann die Antwort angeführt werden, die Hannibal dem Gisko gegeben, der eine fürchterliche Beschreibung von dem römischen Heer gemacht hatte. „Das ist freylich merkwürdig, sagte der Heerführer; aber das sonderbareste dabey ist dieses, daß unter so viel tausend Römern keiner Gisko heißt!" Freylich macht der Spott oder Scherz allein keine Wiederlegung, und muß auch nirgend gebraucht werden, als wo völlig ungegründete zugleich ungereimte Meinungen, oder Behauptungen, die schädliche Würkungen haben könnten, abzuweisen sind.

(*) Il. XII. vs. 243.

(*) S. Machtspruch.

Bey jeder Wiederlegung hat man sorgfältig zu bedenken, worauf eigentlich die Wahrscheinlichkeit, oder Glaubwürdigkeit dessen, was man wiederlegen will, beruhe. Denn dieses ist der eigentliche Punkt, worauf es bey der Wiederlegung ankommt. Man ist geneigt etwas falsches für wahr, oder etwas unwichtiges für wichtig zu halten, entweder; weil scheinbare Gründe dafür vorhanden sind; oder weil die Sache mit unsern Vorurtheilen, oder Neigungen übereinstimmt; oder endlich, weil man für die Person, die die Sache behaupter, eingenommen ist. Hat man entdeket, aus welcher dieser drey Quellen die Glaubwürdigkeit entspringt; so weiß man auch wogegen man bey der Wiederlegung zu arbeiten hat.

Wiederschein.

(Mahlerey.)

Ein Schein, oder eine Farbe, die nicht von dem allgemeinen eine Scene erleuchtenden Lichte, wie das Sonnenlicht, oder das Tageslicht ist, sondern von der hellen Farbe eines in der Nähe liegenden Körpers, verursachet wird. Wer das, was wir von dem Licht überhaupt angemerkt haben, (*) gefaßt hat, weiß, daß die Farben der Körper nichts anders sind, als das von ihnen zurükprallende Licht, das in unserm Auge das Gefühl ihrer Farben verursachet. Nun kann die Farb eines Körpers so helle seyn, daß sie nicht blos auf unser Aug, sondern auch auf die Farbe der nahe gelegenen Körper ihre Würkung thut, und diese in etwas verändert.

(*) Im Art. Licht.

Man kann nämlich jede helle Farbe als ein Licht ansehen, das auf andere, ohnedem schon sichtbare Körper fällt, und auf deren Farben mehr oder weniger Einflus hat. Dasselbige Kleid, verändert seine Farb um etwas, wenn die Wände des Zimmers, darin wir sind, sehr weiß, oder sehr gelb, oder sehr roth sind; weil die helle Farbe der Wand als ein Licht auf das Kleid fällt, und also nothwendig eine Aenderung darauf verursachet.

Wenn also Gegenstände von mancherley Farben neben einander liegen, so bekommt jeder nicht blos das allgemeine Licht des Tages, oder der Sonne, das auf alle zugleich fällt, sondern einige empfangen auch das besondere Licht der Farben, der neben ihm liegenden Körper, oder Wiederscheine. Deswegen ist die Kenntnis der Wiederscheine ein wichtiger Theil der Theorie des Mahlers. Zwar möchte mancher denken, der Mahler, der nach der Natur mahlt, und seiner Kunst gewiß ist, hätte keine Theorie des Lichts und des Wiederscheines nöthig; er dürfte nur mahlen, was er sieht. Aber die Sache verhält sich ganz anders. Wenn wir den Landschaftmahler ausnehmen, so wird kein Gegenstand gerade so gemahlt, wie der Zufall in der Natur ihn den Augen des Mahlers darstellt. Er wählt Stellung, Anordnung, Einfallen des Lichts, und auch die Dinge, die als Nebensachen zu Hebung der Hauptgegenstände, ins Gemählde kommen. Je richtiger seine Kenntnis des Wiederscheines ist, je besser wählt er jeden Umstand zur Verschönerung des Colorits. Auch da, wo der Künstler sich ganz an die Natur hält, kann er ohne theoretische Kenntnis des Lichts, und der Wiederscheine nicht einmal alles, was zur Farbe der Körper gehört, sehen; wenigstens bemerkt er es nicht so, daß er im Stande wäre die Natur genau nachzumachen. Also ist schon zu völlig genauer Beurtheilung der Farben, die man in der Natur vor sich sieht, eine Kenntnis des Lichts und der Wiederscheine nothwendig. Sehr richtig hat Cicero bemerkt, daß die Mahler in den Schatten und in den hervorstehenden Theilen der Körper vielmehr sehen, als andere. (*) Da es aber unnöthig ist, die Wichtigkeit der Lehre von den Wiederschei-

(*) Quam multa vident pictores in umbris et in eminentia, quæ nos non videmus? Quæst. Acad. L. IV.

scheinen weitläuftig zu beweisen, so gehen wir, ohne uns länger hiebey aufzuhalten, zur Sache selbst.

Der Grundbegriff zur Theorie des Wiederscheines ist die Vorstellung, daß jeder Gegenstand von heller Farb, als ein Licht anzusehen sey, das seine Farbe gegen alle Seiten verbreitet. Nun muß aber alles, was zur Theorie der Kunst von dem Licht überhaupt angemerkt worden ist, auf jeden hellen Gegenstand zur Kenntnis der Wiederscheine besonders angewendet werden. Da kommt nun hauptsächlich die Stärke des wiederscheinenden Lichtes, und seine Würkung auf die Farben der Körper, darauf es fällt, in Betrachtung.

Eigentlich und die Sache mit mathematischer Genauigkeit betrachtet, verbreitet jeder sichtbare gefärbte Körper sein Licht, das ist, seine Farbe, auf alle um und neben ihm stehende Gegenstände, so wie ein angezündetes würkliches Licht alles umstehende erleuchtet: aber die Würkung des Wiederscheines ist nur unter gewissen Umständen merklich. Dieses muß aus der allgemeinen Theorie des Lichts beurtheilet werden. Die Erleuchtung eines Körpers ist um so viel größer, 1. je heller und brennender das Licht an sich selbst ist; 2. je näher es an dem zu erleuchtenden Gegenstand liegt, und 3. je gerader es auf seine Fläche fällt. Dieses ist aus der Theorie des Lichts überhaupt bekannt. (*) Hiezu kommt 4. bey dem Wiederschein, als einen zweyten Lichte, noch die Beleuchtung des Gegenstandes von dem Hauptlicht in Betrachtung. Denn je heller das Hauptlicht auf einer Stelle ist, je schwächer ist daselbst die Würkung des Wiederscheines. Das Licht einer angezündeten Kerze, das bey Nacht große Würkung thut, ist beym hellen Tag von keiner Würkung. Ueberhaupt muß in Ansehung dieses vierten Punkts festgesezt werden, daß das wiederscheinende Licht nur auf die Stellen einen merklichen Einflus hat, die merklich dunkeler sind, als dieses wiederscheinende Licht selbst.

(*) S. Licht.

Diese vier Punkte sind die wahren Grundsäze, aus denen der Mahler abnehmen kann, wo der Einflus der Wiederscheine merklich werde. Eine genaue mathematische Ausführung der Sache würde ein eigenes Werk erfodern, und ein solches Werk fehlet noch zur Vollständigkeit der Theorie der Mahlerey. Wir wollen also nur zur Probe einige Hauptfälle, wo jene Grundsäze können angewendet werden, anführen.

Aus dem vierten Punkt folget überhaupt, daß die Wiederscheine nur in den Schatten und halben Schatten recht merklich seyn können. Zwar nihmt jeder helle Körper, von einem nahe an ihm liegenden merklich helleren, etwas Licht an; aber der Unterschied der Helle zwischen dem Wiederscheinenden, und dem schon vorher vorhandenen Lichte muß schon sehr beträchtlich seyn, wenn die Würkung des Wiederscheines in die Augen fallen soll. Je dunkler also die Schatten sind, je merklicher ist auch der Einflus der Wiederscheine. Sie sind also das Mittel den Schatten einige Klarheit und Annehmlichkeit zu geben. Ohne sie würden die ganzen Schatten schwarz, und die halben Schatten kalt und matt seyn.

Daher muß der Mahler sorgfältig seyn, die Anordnung so zu machen, daß die dunkeln Stellen des Gemähldes natürlicher Weise durch Wiederscheine belebt werden können. Dieses ist einer der wichtigsten Punkte der Kunst des Mahlens, der allein umständlich ausgeführt zu werden verdiente.

Nach dieser allgemeinen Bemerkung, wo die Wiederscheine den besten Dienst leisten, muß nun die besondere Theorie derselben aus den drey ersten Punkten, als den eigentlichen Grundsazen dieser Lehre, hergeleitet werden. Wir wollen nur einiges davon zum Beyspiehl, wie man zu dieser Theorie gelangen kann, anführen.

Aus dem ersten Punkt folget, daß die hellesten Farben, nämlich die, darin das meiste Weiße gemischt ist, die stärksten Wiederscheine geben; weil das weiße Licht das stärkste ist. Es versteht sich aber von selbst, daß auch die Größe der hellen Masse zur Stärke der Wiederscheine in Betrachtung kommen müsse. Hat also der Mahler irgend eine in dunkeln Schatten liegende Stelle zu beleben, so muß er einen hellen Gegenstand so sezen, daß er durch seinen Schein die dunkelen Schatten durch Wiederscheine beleuchte. Wer nur einigermaaßen mit der Ausübung der Kunst bekannt ist, begreift leichte, was für Schwierigkeiten dieses in der mahlerischen Anordnung der Gemählde verursacher. Denn eben diese hellen Stellen verbreiten auch ihre Wiederscheine auf halbdunkele, auf die sie leicht zu starken Einflus haben können.

Aus dem zweyten Punkt muß die Entfernung des hellen Gegenstandes von dem dunkelen, das den Einflus der Wiederscheine genießen soll, bestimmt

stimmt werden. Was dem Hellen an Stärke fehlet, kann durch die Nähe ersezt werden. Eine mittelmäßig helle Stelle, nahe an einer dunkeln, wie z. B. eine helle Stelle auf der Schulter, gegen den Schatten am Halse, kann schon hinlängliche Wiederscheine geben.

Der dritte Punkt muß ebenfalls zu Vermehrung oder Vermindrung der Wiederscheine in Betrachtung gezogen werden. Wär die helle Stelle zu stark, oder zu schwach, als zur Beleuchtung der Schatten erfodert wird, und der Mahler könnte sich nicht anders helfen, so müßte er die Schwächung durch schieffern Einfallungswinkel der Wiederscheine bewürken; die Verstärkung aber durch gerades Einfallen derselben.

Also stehen dem Mahler allemal drey Mittel, seine Schatten durch Wiederscheine zu beleben, zu Dienste; und von seiner Beurtheilung hängt es ab, welches davon er in jedem besondern Fall wählen soll. Es giebt Fälle, wo genaue und mit mancherley Betrachtungen verbundene Ueberlegung nöthig ist, um das beste zu wählen. Wer diese Theorie hinlänglich erläutern wollte, müßte die mannigfaltigen Anwendungen dieser Mittel an würklich vorhandenen Beyspiehlen erläutern; welches aber ohne große Weitläuftigkeit nicht geschehen könnte. Wer sich die Mühe giebt, die Werke der größten Coloristen genau zu prüfen, wird fast allemal die Gründe entdeken, warum Licht und Schatten, Helles und Dunkeles, nebst den eigenthümlichen Farben, so wie er es sieht, und nicht anders von dem Mahler gewählt worden.

Nach der Stärke des wiederscheinenden Lichtes kommt sein Einflus auf die Farben in Betrachtung. Jedes wiederscheinende Licht hat seine Farbe, die sich mit der eigenthümlichen Farbe des von dem Hauptlicht erleuchteten Körpers vermischt, folglich in dieser eine Veränderung verursachet. Die durch den Wiederschein verursachten Farben entstehen aus Vermischung der eigenthümlichen Farbe des Gegenstandes, auf den der Wiederschein fällt, und der Farbe, die der Wiederschein gebende Körper hat, so daß z. B. der von einem blauen Körper auf einen gelben fallende Wiederschein, eine grünliche Farbe verursachet, und so auch in andern Fällen. Besonderer daher entstehender Erscheinungen haben wir bereits an einem andern Ort erwähnet (*). Da man bey dem Mahler eine gute Kenntniß der durch Mischung zweyer Farben entstehenden Veränderungen voraussezet, so ist in der Theorie über diesen Punkt wenig zu erinnern.

(*) S. Schatten gegen das Ende des Artikels.

Verschiedene scharfsinnige Bemerkungen über die Wiederscheine hat auch da Vinci gemacht (*), auf die wir den Künstler verweisen.

(*) Traité de peinture im LXXV u. den folgenden Cap.

Eine besondere Art des Wiederscheines ist die Abbildung einiger Gegenstände im Wasser, die in Landschaften ofte so angenehme Würkung thut. Wenn der Mahler blos nach der Natur arbeitet, so zeiget ihm diese, welche Sachen er im Wasser, als wiederscheinend zu mahlen hat. Arbeitet er aber aus Erfindung, so muß er sich genau an Regeln binden, die die mathematische Kenntniß des von Spiegeln zurückgeworfenen Lichts, an die Hand giebt. Die Lage des Auges kommt hier vor allen Dingen in Betrachtung. Ist diese genau bestimmt, so kann der Mahler allemal nach den Regeln der Catoptrick leicht bestimmen, welche Gegenstände im Wasser sichtbar werden müssen, und wo jeder Punkt des wahren Gegenstandes im Wasser sich zeigen wird; denn dieses läßt sich mathematisch bestimmen. Indessen wird diese Materie von den Lehrern der Perspectiv insgemein übergangen, ob sie gleich eine besondere Ausführung verdiente. Laireße giebt dem Mahler, dem die Theorie dieser Sache fehlet, ein mechanisches Mittel an, sich zu helfen. Nämlich man sezet auf einen Tisch, der die Fläche der zu mahlenden Landschaft vorstellt, ein Beken voll Wasser und hinter demselben in der verhältnismäßigen Höhe und Entfernung, werden kleine Bilder von Bäumen, Gebäuden u. dgl. die man zu mahlen hat, hingesezt. Sieht alsdenn der Mahler von dem eigentlichen Orte des Auges gegen das Wasserbecken, so kann er erfahren, was und wie viel von den Gegenständen durch den Wiederschein sichtbar wird.

Das wiederscheinende Bild ist um so viel heller, je weniger Licht auf das Wasser fällt, und um so viel dunkler, je heller das Wasser erleuchtet wird. Auf Wasser, das ganz im dunkeln steht, sind die wiederscheinenden Bilder beynahe so hell, als die Urbilder selbst.

Aber diese ganze Materie verdiente genauer und umständlicher abgehandelt zu werden, als es hier geschehen kann.

Wiz.

(Schöne Künste.)

Das Wort bedeutet ursprünglich überhaupt, was man izt im allgemeinen Sinn Verstand, oder einen guten Kopf nennt, und ehedem nennte man einen Menschen von vorzüglichen Gaben des Geistes, einen wizigen Menschen. Gegenwärtig hat es einen etwas eingeschränktern Sinn, und man stellt sich izt, wenigstens in der gelehrten Sprache, den Wiz als eine besondere Gabe des Geistes vor, die vornehmlich in der Fertigkeit besteht, die mancherley Beziehungen und Verhältnisse eines Gegenstandes gegen andere schnell einzusehen und lebhaft zu fühlen. Doch scheinet diese Erklärung den Begriff nicht bestimmt und vollständig genug auszudrüken. Da es aber hier nicht um eine psychologische Zergliederung des Wizes zu thun ist, so begnügen wir uns den Wiz vornehmlich in Rüksicht seines Einflusses auf die Werke des Geschmaks zu betrachten.

Man kommt durchgehends darin überein, daß eine lebhafte Einbildungskraft die Grundlage des Wizes ausmache, und daß der, den man vorzüglich einen wizigen Kopf nennet, in seinen Vorstellungen mehr von einer lebhaften Phantasie, als von Verstand im eigentlichen philosophischen Sinne dieses Worts, geleitet werde. Wie nun der Verstand überall auf deutliches und entwikeltes Denken ziehlet, so scheinet der Wiz auf sinnliche, aber lebhafte sehr klare Vorstellungen zu lenken. Der Verstand zergliedert und betrachtet jeden Begriff, jede Vorstellung nach dem Einzelen, das darin ist, und findet seine Befriedigung in vollständiger Zergliederung; der Wiz aber faßt den Begriff gern im Ganzen, mit sinnlicher Klarheit und bestrebt sich, ihn lebhaft zu fühlen: darum verfährt er schnell, da der Verstand langsamer geht. Die lebhafte Einbildungskraft des wizigen Kopfes erweket bey jedem Begriff eine Menge andrer Vorstellungen, die nach den Gesezen der Einbildungskraft einige Beziehung darauf haben. Aehnlichkeit, Contrast und jede andere, innere oder äußere Beziehung, bringt dem wizigen Kopf, indem er eine Vorstellung lebhaft empfindet, jene andere damit verbundene, zugleich in die Phantasie. Dadurch wird die Lebhaftigkeit der Vorstellung erhöhet; sie gefällt oder mißfällt dem wizigen Kopf mehr, als dem Menschen von Verstande.

Da die Einbildungskraft sich mehr mit dem äusserlichen Ansehen der Dinge, mit ihrer Form und Gestalt, als mit ihrer innern Beschaffenheit beschäftiget, so dringet der Wiz auch nicht tief in die Sachen hinein; der Schein befriediget ihn, wo der Verstand Würklichkeit oder Realität sucht. Indessen kommt es auch hiebey auf den Grad des Scharfsinnes an, der mit dem Wiz verbunden ist. Fehlet sie ihm, so artet dieser in Albernheit aus. Nichts ist verständigen Menschen ekelhafter und abgeschmakter, als die Aeußerungen einer lebhaften Einbildungskraft, die ganz von Beurtheilung verlassen ist.

Es scheinet, daß die Hauptneigung des wizigen Kopfes darauf gehe, daß er sich mit dem, was die Dinge, die er sich vorstellt, gefallendes oder mißfallendes haben, beschäftige. Wie die Kinder mit dem Gelde spiehlen und keinen Unterschied zwischen gemünztem Gold und den so genannten Zahl- oder Rechenpfennigen machen, gerade so geht der Hang des Wizes auf das, was die Vorstellungen an sich ergözendes haben, ohne auf den anderweitigen Gebrauch derselben zu sehen. Eine Begebenheit, die sich auf Glük oder Unglük bezieht, und die andern ihrer Folge halber merkwürdig ist, rührt den wizigen Kopf mehr durch ihre Beschaffenheit, als durch ihre Folgen; er lacht bisweilen über das, was andern Thränen auspreßt, und ärgert sich, wo andre sich freuen. An sich selbst betrachtet ist der Wiz leichtsinnig, indem er die Dinge nicht in ihren Folgen oder Würkungen, sondern in ihren Beziehungen auf die Beschäftigung der Einbildungskraft, beurtheilt; er ist uneigennüzig und ergözt sich an Dingen, die der nachdenkende Verstand für schädlich halten würde. Es ist daher nicht selten, daß bey Menschen von recht herrschenden Wiz, wenig Herz, das ist, wenig von den sonst gewöhnlichen Empfindungen zärtlicher Art, angetroffen wird.

Dieser starke Hang jedes Ding in dem, was es in seiner Beschaffenheit oder Form lustiges, gefälliges oder ergözendes hat, zu betrachten und zu genießen, macht den Wiz erfinderisch bey jeder Vorstellung, aus dem ganzen Vorrath der in der Einbildungskraft liegenden Begriffe, alles herbey zu rufen, was zur Belebung der Hauptvorstellung dienet. Daher kommen die vielen Bilder, die mannigfaltigen Vergleichungen, die Nebenbe-

griffe und seltenen Einfälle, in den Reden des wizigen Kopfes.

Es erhellet hieraus, daß der Wiz eine der Grundlagen des zur Kunst nöthigen Genies sey. Denn da die lebhafte Rührung der Einbildungskraft eine der nothwendigsten Würkungen der Werke des Geschmaks ist, der Wiz aber gerade dahin zielt, so ist er eines der Hauptmittel einem Gegenstand, der an sich nicht Reizung genug hätte, ästhetische Kraft zu geben. Eine an sich unbedeutende Begebenheit, von einem wizigen Kopf erzählt, kann sehr unterhaltend werden. Der gemeineste Gedanken, die Schilderung des unerheblichsten Gegenstandes, gewinnt durch den Einfluß des Wizes einen Reiz, der ihn für Menschen von Geschmak höchst angenehm macht.

Wenn er aber in Werken des Geschmaks diesen Dienst leisten soll, so muß er mit Scharfsinn verbunden und von Verstand und guter Beurtheilung geleitet werden. Ohne Scharfsinn wird er leicht falsch, ausschweifend und so gar abgeschmakt; und wenn ihn nicht eine richtige Beurtheilung begleitet, so wird er unzeitig, abentheuerlich, übertrieben und schädlich.

Man muß überhaupt die Aeußerungen des Wizes als ein Gewürz ansehen, und gerade den Gebrauch davon machen, der bey Zurichtung einer Mahlzeit von diesem gemacht wird. Ganz von Gewürze wird kein Gericht gemacht; doch etwa ein kleines Schälchen, mehr zur Wollust, als zur Nahrung, hingesezt. Aber jede zur Nahrung bestimmte Speise wird damit etwas erhöhet; es sey denn, daß sie schon an sich hinlänglichen Reiz für den Geschmak habe. Gerade so verhält es sich mit dem Wize. Blos wizig können kleinere zur Ergözung und zum Scherz gemachte Werke der Kunst seyn; aber in größern Werken, die schon eine höhere Bestimmung haben, muß er niemals herrschend seyn, sondern blos der schon an sich wichtigen Materie einen etwas erhöheten Geschmak geben.

Zu viel Wiz, auch da, wo sein mäßiger Gebrauch nöthig ist, ermüdet, unterdrükt die, den Geist und das Herz nährenden Kräfte, die schon in dem Stoff liegen, und macht, daß das, was nüzlich seyn sollte, blos angenehm wird. Ist er einmal im Reiche des Geschmaks herrschend geworden, so thut er eben die verderbliche Würkung, die der unmäßige Gebrauch des Gewürzes in der Lebensart der Wollüstlinge thut, die allen Geschmak an nahrhaften und gesunden Speisen verliehren, und deswegen in eine Weichlichkeit versinken, in der alle Stärke des Körpers verlohren geht. Verschwendung des Wizes zeiget allemal den Verfall des Geschmaks; und ein Volk das in Werken des Geschmaks sich vorzüglich nach Wiz umsieht, ist schon so verdorben, daß die schönen Künste die heilsameste Würkung, die man von ihnen zu erwarten hat, an ihm nicht mehr thun können. Die gründlichste Rede, darin ein solches Volk zu ernstlicher Ueberlegung dessen, was zu seinem wahren Interesse dienet, ermahnet würde, thäte weniger Würkung, als ein wiziger Einfall. Weit mehr richten die schönen Künste bey einem Volk aus, dessen Geschmak noch rauh und ungeläutert ist, als bey dem, dessen Geschmak durch übertriebenen Gebrauch des Wizes die Schwächung der Weichlichkeit erfahren hat. Darum sollten Kunstrichter, denen die Ausbreitung des wahren und gründlichen Geschmaks am Herzen liegt, auf nichts mehr wachen, als auf die Hintertreibung des Mißbrauches, der insgemein von dem Wize gemacht wird, so bald die schönen Künste bis zu einer gewissen Verfeinerung getrieben worden.

Da der Wiz eigentlich dazu dienet, daß gewisse Vorstellungen, die in ihrer wesentlichen Beschaffenheit die Aufmerksamkeit nicht genug reizen, dadurch Leben und ästhetische Kraft bekommen; so versteht es sich von selbst, daß sein Gebrauch bey Gegenständen, die an sich Lebhaftigkeit und Reizung genug haben, überflüßig, auch wol gar schädlich sey. Wie er einen gemeinen Gedanken erhebt, so benihmt er einem starken und wichtigen etwas von seiner Kraft, indem er die Aufmerksamkeit von dem Wesentlichen auf etwas Zufälliges lenket. Wo der Verstand durch große und wichtige Wahrheit zu erleuchten, oder wo das Herz durch pathetische, oder zärtliche Gegenstände zu rühren ist, da bleibt der Wiz ausgeschlossen. So unumgänglich er zu blos unterhaltenden Werken, zu dem lustigen Schauspiehl und zu der spottenden Satyre ist, so übel wär er in dem Trauerspiehl und in andern pathetischen Werken angewendet. Je feiner er ist, je mehr beleidiget er den guten Geschmak, wo das Herz blos empfinden, oder der Verstand blos erkennen und beurtheilen will.

Wolklang.

(Redende Künste.)

Es ist schon an mehrern Stellen dieses Werks angemerkt worden, daß das Gehör weit lebhafter und nachdrüklicher empfindet, als das Gesicht; daß angenehme und wiedrige Töne stärker auf uns würken, als dergleichen Farben und Figur. Hierauf gründet sich die Nothwendigkeit den Werken der redenden Künste Wolklang zu geben. Schon die gemeine Rede des täglichen Umganges verliehret einen großen Theil ihrer Kraft, wenn sie nicht wenigstens mit einer gewissen Leichtigkeit fließt, und sie wird sehr unangenehm und wiedrig, wenn sie alles Wolklanges beraubt ist. Wo das Ohr sich beleidiget fühlt, da merkt man nicht auf den Sinn der Rede. Man kann, angenehme, so gar wichtige Sachen sagen, und doch, wenn es in einem holperigen Ausdruk geschieht, damit dem Gehör, das gar sehr empfindlich ist, beschwerlich fallen (†). Der Wolklang räumt nicht nur jeden Anstoß des Gehöres, der die Aufmerksamkeit auf den Sinn der Rede stöhren würde, aus dem Wege, sondern verursachet, daß man die Rede mit Lust höret, und daß die empfindsame Lage des Gemüthes, die den Eindruk sehr befördert, unterstüzt und verstärkt wird. Dieses haben wir bereits an andern Stellen dieses Werks außer Zweifel gesezt. (*)

(*) S. Klang, Ton, Rhythmus. Metrisch.

Der Wolklang ist demnach in Werken des Geschmaks nicht blos als eine Annehmlichkeit, sondern als ein zur Unterstüzung der in der Rede liegenden Kraft anzusehen. Es ist bekannt genug, daß Vorstellungen und Gedanken von mittelmäßiger Kraft durch einen höchstwolklingenden Ton, besonders durch ein gutes Sylbenmaaß, sehr große Rührung hervorbringen können. Wenn Haller sagt:

> O selig! wen sein gut Geschike
> Bewahrt vor großem Ruhm und Glüke,
> Der, was die Welt erhebt, verlacht.

so macht der Wolklang des Ausdruks, daß die Gedanken desto lebhafter rühren, und leicht im Gedächtnis bleiben; daß der, der dieselben Gedanken schon oft mag gehört, oder selbst gehabt haben, ohne sonderlich davon gerührt zu werden, izt ihre volle Kraft empfindet. Mancher Vers des Homers, dessen Inhalt wenig Aufmerksamkeit würde nach sich gezogen haben, ist durch den Wolklang zu Würde eines Denkspruchs oder gar eines wichtigen Sprüchworts erhoben worden.

Was ein schönes und lebhaftes Colorit in der Mahlerey, das ist der Wolklang für die Werke der redenden Künste. Für das Gedicht insbesonder ist er so wesentlich, daß der Mangel desselben allein es von dem Gebieth der Poesie ausschließt. Ist er nicht die erste und wichtigste Eigenschaft der Werke der Beredsamkeit und Dichtkunst, so ist er doch eine nothwendige; denn die besten Gedanken können, durch übel klingenden Ausdruk ihre Kraft verliehren.

Darum ist es sehr wichtig, daß Redner und Dichter besondern und ernstlichen Fleis darauf wenden, ihre Werke wolklingend zu machen.

Ohne große Weitläuftigkeit, und ohne sehr schweerfällig zu werden, läßt sich nicht alles, was zur Erreichung des Wolklanges gehört, anzeigen (††). Wir müssen uns nur auf das allgemeineste und wichtigste dieser Materie einschränken. Das meiste hängt ohne dem mehr von einem feinen Gehör und einer fleißigen Uebung im Hören, als von theoretischen Kenntnissen ab. Deswegen giebt auch Quintilian dem angehenden Redner den Rath, sich fleißig im mündlichen Vortrag zu üben, und andern aufmerksam zuzuhören. Man glaubt ofte nicht übelklingend geschrieben zu haben, bis man versucht, das geschriebene gut vorzutragen. Da zeiget sich dann gar ofte, daß man nur zu sehr gefehlt habe.

Der Wolklang hängt, wie Cicero wol angemerkt hat, vom Klang und dem Numerus ab. (†††) Den Klang geben die einzelen Sylben und die aus diesen zusammengesezten Wörter, die an sich mehr oder weniger wolklingend sind; und ihre Stellung. Denn dieselbe Sylbe und dasselbe Wort klingt voller, besser, nachdrüklicher, nachdem seine Stellung neben den übrigen ihm Nachdruk oder Flüchtigkeit giebt,

(†) Quamvis enim suaves, gravesque sententiæ, tamen, si inconditis verbis efferuntur, offendent aures, quarum est judicium superbissimum. Cic. Orat.

(††) De verbis componendis, syllabis, propemodum dinumerandis et dimetiendis loquemur, quæ etiam si sunt necessaria, tamen fiunt magnificentius, quam dicuntur. Cic. in Orat.

(†††) Duæ sunt res, quæ permulceant aures, sonus et numerus. l. c.

giebt, seine Ausspräch erleichtert, oder schweerer macht. Der Redner macht die Wörter nicht, er muß sie nehmen, wie sie ihm von dem eingeführten Gebrauche gegeben werden. Doch bleibet ihm in gar viel Fällen die Wahl derselben. Giebt es nicht gänzlich gleichgültige Wörter, so verstattet doch die Wendung, die einem des bessern Klanges halber gewählten Worte, die gesuchte Bedeutung giebt, gar oft eine Wahl. Und wenn auch diese gar nicht statt hätte, wenn ein minder wolklingendes Wort aus Noth zu wählen wäre, so kann es allemal so gestellt werden, daß es dem guten Klang keinen merklichen Schaden thut.

Man muß sich nur dafür in Acht nehmen, daß nicht Wörter vom schlechtem Klange, da stehen, wo der oratorische Accent liegt, sondern da, wo der Ton sinkt, und die Bewegung leicht und schnell ist. Man muß sich hüten, harte Sylben auf harte folgen zu lassen. Ist irgendwo eine Sylbe von harter oder schweerer Ausspräch unvermeidlich, so geht es doch fast allemal an, die Aussprache derselben durch eine vorhergehende, oder nachfolgende schikliche Sylbe so zu erleichtern, daß das rauhe oder schweere fast unmerklich wird.

So viel möglich ist, muß man sich dafür hüten, daß der Accent nicht auf Sylben von schlechtem Klang falle. Und meistentheils kann dieses vermieden werden; denn wir haben eine Menge blos einsylbiger Wörter, die vor oder nach einem zweysylbigen gesezt, in diesem den Accent verändern. Mehr einsylbige Wörter, deren jedes einen Accent hat, hintereinander gesezt, würden einen sehr übeln Klang machen; aber zwey oder drey lassen sich ofte so stellen, daß eines den Accent allein auf sich zieht, und daß sie zusammen, wie ein einziges Wort klingen.

Wir können uns aber nicht in alle Kleinigkeiten einlassen, wodurch der Klang der Wörter im Zusammenhange mit andern kann verbessert werden, ob wir gleich wünschten, daß jemand sich die Müh gäbe, sie zu sammeln. Es ist keine Sprache, in der nicht sehr viel Abweichungen von den gewöhnlichen grammatischen Regeln, blos des Wolklanges halber vorkommen. Man dürffte nur alle diese Fälle sammeln, so würde man sehen, wie vielerley Mittel es giebt den Uebelklang einzeler Wörter zu verbessern. Hieher gehört auch, was wir über den Klang der Wörter, und über das unangenehme Zusammenstoßen einiger Buchstaben anderswo angemerkt haben. (*)

(*) S. Klang; Lüke.

Eine zu öftere Wiederholung derselben, oder ähnlich klingender Wörter, besonders gleicher Endungen, ist des Wolklanges halber so viel möglich zu vermeiden. Erfodert es die Nothwendigkeit ein Wort in einem kurzen Umfang der Rede mehrmale zu brauchen, so muß man darauf sehen, daß das Unangenehme der Wiederholung durch die Mannigfaltigkeit des Rhythmischen in den verschiedenen Säzen, da es vorkommt, verbessert werde.

Wir müssen aber nicht unbemerkt lassen, daß der Klang nicht, wie es doch scheinet, von dem bloßen Schall der Wörter allein abhängt, sondern durch den Sinn derselben merklich unterstüzt wird. Ist dieser leicht, und sind die Gedanken angenehm, so findet man auch einen mittelmäßigen Klang gut, hingegen würde der vollkommenste mechanische Bau der Rede nicht wolklingend scheinen, wenn der Sinn schweer zu fassen, oder wann sonst etwas beleidigendes oder anstößiges darin wäre. Wie eine mittelmäßige Farbe auf einem Gesichte von großer Schönheit angenehm ist, hingegen das schönste Colorit auf einem häßlichen Gesicht, wenig gefällt, so verhält es sich auch mit dem Wolklang der Rede. Den besten Klang giebt allemal ein reizender Gedanken, wenn nur der Ausdruk desselben nichts anstößiges, oder holpriges hat.

Der andere Hauptpunkt, worauf es bey dem Wolklang ankommt, ist der Numerus, oder das Rhythmische des Ganges. Von diesem sprechen wir in einem besondern Artikel. Wir merken hier nur als eine Hauptsach an, daß erst denn die Rede recht wolklingend wird, wenn ihr Gang dem Inhalt derselben vollkommen angemessen ist. Die genaueste Ueberlegung des inneren Tones, oder der Stimmung des Gemüthes, in der sich der redende befindet, muß die Art des Ganges der Rede bestimmen. Das Sittliche und Leidenschaftliche dieser Gemüthslage, der Grad desselben, das Gelassene, das Lebhafte, das Zärtliche und das Strenge, oder was sonst das ἦθος und das παθος, das in der Rede herrscht, näher bestimmt, muß dem Ausdruk die wahre Bewegung, und den rechten Ton geben.

Für so nothwendig wir den Wolklang halten, so wünschten wir doch nicht, daß er als die vornehmste Eigenschaft der Werke redender Künste angesehen würde. Man muß ihn immer wie ein Kleid betrach=

betrachten das nur denn etwas gilt, wenn die Person unsre Aufmerksamkeit verdienet. Wer die größte Schönheit im Wolklange sucht, läuft Gefahr wichtigere Fehler zu begehen, als wer ihn ganz versäumt. Man kann ihm wol etwas von dem Sprachgebrauch aufopfern, aber ihm zu gefallen, soll man nie den Gedanken schwächen, oder auf andre Weise verstellen. Auch muß man seinen Werth nicht so hoch sezen, daß man ihn für hinlänglich hielte, die Werke des Geschmaks schäzbar zu machen. Wer alles dem guten Klang aufopfert, wird nie etwas wichtiges schreiben. Man muß das Ohr nicht zu sybaritischer Weichlichkeit gewöhnen. Eine ernsthafte von wichtigen Dingen angefüllte Rede könnte durch übertriebenen Wolklang verdorben werden. Wie die Mahler ernsthafte Gegenstände nicht mit der höchsten Lieblichkeit der Farben mahlen, und wie sie einen Athleten nicht mit so sanften und verfließenden Umrissen zeichnen, die der weiblichen Schönheit eigen sind; so muß man es auch mit dem Wolklang machen, der allemal mit dem Inhalt übereinstimmend seyn muß.

Wörter.

(Redende Künste.)

Wir betrachten hier die Wörter nicht in ihrer ganzen Beschaffenheit und Bedeutung, als die Elemente der Sprach, sondern blos nach der besondern ästhetischen Kraft, die in einigen derselben liegt. Der Sprachlehrer zeiget, wie die Wörter gewählt, zusammengesezt, und wie das Veränderliche darin müsse bestimmt werden, um für jeden Fall das auszudrüken, was man zu sagen hat. Von diesem allgemeinen Gebrauch der Wörter ist hier die Rede nicht; sondern blos von dem, was Redner oder Dichter in gewissen Fällen, in Absicht des ästhetischen Gebrauchs besonderer Wörter zu überlegen haben. Redner und Dichter müssen sich so verständlich und so richtig ausdrüken, als es zum gemeinen Gebrauch nöthig ist; also kommt hier eigentlich nicht die Wahl der Wörter in Absicht auf Verständlichkeit und Richtigkeit, sondern in Rüksicht auf die ästhetischen Eigenschaften in Betrachtung.

In den redenden Künsten werden die Wörter in Rüksicht auf den Klang, und auf das Aesthetische der Bedeutung beurtheilet. Von dem Klang ist (*) S. Klang und Wolklang. bereits gesprochen worden, (*) also ist noch das Aesthetische der Bedeutung zu betrachten. Was wir darunter verstehen, ist bereits anderswo hinlänglich gezeiget worden. (*) Die Redner und noch mehr (*) S. Ausdruk. S. 104. 105. die Dichter müssen sich ein besonderes Studium aus der Erwägung der ästhetischen Eigenschaften der Wörter machen. Denn erst alsdenn ist der Ausdruk vollkommen, wenn die Wörter den Charakter haben, der mit dem Inhalt übereinstimmt, wenn sie edel, hoch, comisch, pathetisch, angenehm, nachdrüklich und überhaupt genau in dem Ton und Charakter der Materie sind, zu deren Ausdruk sie gebraucht werden. Ein hohes Wort zum Ausdruk eines gemeinen Gedankens, wird lächerlich, und ein niedriges Wort zu Bezeichnung eines hohen, oder edeln Begriffs, ist anstößig.

Die genaue Kenntnis der ästhetischen Eigenschaft eines Worts erfodert nicht nur eine sehr genaue Bekanntschaft mit der Sprach, sondern auch Kenntnis der Welt, oder der verschiedenen Stände der Menschen, und einen sehr feinen Geschmak; denn ofte hangen sie von kaum merklichen Kleinigkeiten ab.

Die Beredsamkeit folget in der Wahl der Wörter nicht eben denselben Maximen, nach denen die Dichtkunst sie wählet. Zwar vermeiden beyde alles gemeine, niedrige, durch den gemeinesten Gebrauch abgenuzte; alles was unangenehme, oder wiedrige Nebenbegriffe erwekt. Die Beredsamkeit aber begnüget sich aus den bekanntesten Wörtern die edelsten und besten auszusuchen. Die Dichtkunst hingegen liebt das fremde, ungewöhnliche, das ihrem Ausdruk etwas ausserordentliches giebt. Da Ton und Sprache des Dichters schon an sich etwas ausserordentliches und enthusiastisches haben, so schiken sich auch dergleichen Wörter für die poetische Sprache. Schon die Griechen haben uns Beyspiehle dieser besondern Wahl poetischer Wörter gegeben. Wir haben aber schon anderswo von der Nothwendigkeit, und von der näheren Beschaffenheit der, der Dichtkunst eigenen Sprache, unsere Meinung geäußert. (*) (*) Prosa; Poetische Sprache.

Nicht nur in Wörtern, wodurch man Hauptbegriffe ausdrükt, oder einzele merkwürdige Dinge bezeichnet, sucht die Dichtkunst etwas eigenes zu behaupten, sondern auch in solchen, die zur Verbindung der Begriffe, zum Schwung und zur Wendung der Gedanken dienen. Und wo sie aus Noth die Verbindungswörter aus der gemeinen täglichen Sprache des Umganges braucht, weiß sie ihnen doch durch fremde Stellung und einen nachdrüklichen Gebrauch einen höheren Ton zu geben. (*) (*) S. Ton.

Walst.

Wulst.

(Baukunst.)

Ein großes, oder auch nur mittelmäßiges Glied, das nach einem unterwerts lauffenden Viertelskreis gebauchet ist. Seine Ausladung wird insgemein $\frac{2}{3}$ der Höhe genommen. Die Figur des Wulsts ist im Artikel Glieder nachzusehen. Insgemein wird er von einem Band und einem Riemen eingeschlossen.

Wunderbar.

(Dichtkunst.)

Ist eigentlich nach dem gemeinen Sprachgebrauch alles, was Bewundrung erwekt, oder verdienet. Doch scheinet das Wunderbare, das insgemein für den höchsten poetischen Stoff gehalten wird, und was man in der hohen Epopöe anzutreffen gewohnt ist, von einer besondern und vorzüglichen Art zu seyn. Wir bewundern alles, was unsre Erwartung und unsre Begriffe, oder das gemeine Maaß, nach welchem wir die Dinge schäzen, oder für die Aufmerksamkeit abwägen, merklich übertrift. Jedes ungewöhnliche Talent; jede Tugend und jedes Laster, dessen Größe weit über die gemeinen Schranken geht kurz jedes Außerordentliche in der körperlichen oder sittlichen Welt, erwekt Bewundrung; aber deswegen wird nicht jedes Außerordentliche zu dem Wunderbaren gerechnet, wovon hier die Red ist.

Einige Kunstrichter scheinen dieses Wunderbare blos in dem Uebernatürlichen zu sezen, das durch würkliche Wunderwerke der Allmacht geschieht. Aber dadurch schränken sie diesen Begriff zu eng ein. Auch natürliche Dinge, können so außerordentlich und so sehr über unsre Erwartungen seyn, daß man sie zum Wunderbaren rechnet. Miltons Himmel und Hölle, und die unermeßlichen ätherischen Weltgegenden, die Klopstoks reiche Phantasie erschaffen hat, scheinen zu dem ächten Wunderbaren zu gehören.

Wir würden außer diesem auch noch das zum Wunderbaren rechnen, was uns Gegenstände schildert, die zu der würklichen Welt, oder Natur gehören, oder zu gehören scheinen, aber so völlig unerwartet und ausserordentlich sind, daß sie uns die Natur in einer zwar nicht wiedersprechenden, aber völlig neuen, außerordentlichen und höheren Gestalt zeigen, und dadurch die Bewundrung hervorbringen, von der wir in einem eigenen Artikel gesprochen haben. Was zwar die Begriffe, die wir von der Welt und dem Lauf der Natur haben, nicht geradezu aufhebet, aber sie sehr weit übertrifft. Denn so außerordentlich und ungewöhnlich auch die Dinge sind, die man uns erzählt, oder beschreibt, so sezen sie uns nicht in Bewundrung, wann wir gar keine Wahrheit, oder natürliche Möglichkeit darin entdeken. Die Aufschneidereyen, dergleichen in Lucians wahrhafter Geschichte vorkommen, und die unsern Begriffen ganz wiedersprechenden Erdichtungen in Holbergs unterirrdischen Reisen, werden schweerlich von jemand zu dem Wunderbaren gezählt werden, wodurch der epische Dichter seinen Stoff erhöhen könnte. Wir bemerken gleich, daß sie völlig willkührlich, und gar nicht im Ernste gemeint sind. Es kostet der Einbildungskraft nichts, dergleichen Außerordentliche Dinge zu erfinden, die gar keine Beziehung, oder Verbindung mit der würklichen Welt haben. Aber höchst außerordentliche Nachrichten, oder Dichtungen, die noch Realität, oder Wahrheit zum Grund haben, die sich mit der würklichen Natur vortragen, aber unsre Erwartungen sehr weit übertreffen, die bey allem Außerordentlichen, das sie haben, möglich und einigermaaßen wahrscheinlich sind, sezen uns in Bewundrung. Wunderbar wäre für Unwissende, eine wahrhafte Beschreibung der unermeßlichen Größe und höchst ordentlichen Einrichtung des Weltgebäudes, die den großen Begriffen gemäß wäre, die die Astronomen davon haben. Wunderbar, wiewol aus natürlichen und vorhandenen Ursachen begreiflich, ist die Sündfluth, wie sie in der Noachide beschrieben ist. Wunderbar wär auch für die Einwohner eines ebenen und anmuthigen Landes, die wahrhafteste Schilderung der Länder, die aus aufgethürmten Alpen bestehen.

Eben darum, weil das ächte Wunderbare, so außerordentlich es ist, sich noch mit unsern Begriffen vertragen, und noch Wahrscheinlichkeit behalten muß, ist es schweer zu erweichen, obgleich jede wilde Phantasie an außerordentlichen Vorstellungen reich ist. Die Einbildungskraft allein ist zur Erfindung des Wunderbaren nicht hinreichend, sie muß von Kenntnis der würklichen, körperlichen und sittlichen Welt, und von guter Urtheilskraft unterstüzt werden, sonst werden ihre außerordentlichen Vorstellungen schimärisch, ausschweiffend und abgeschmakt. Wie ausgebreiteter die Kenntnis ist, die der Dichter von der würklichen Natur hat, so viel leichter wird ihm, wenn es ihm sonst nicht an Erfindung

und Dichtungskraft fehlet, die Schöpfung des Wunderbaren. Wenn er schon mehr, als die, für die er arbeitet, weiß; wenn er tiefer, als sie in die körperliche und geistliche Welt hineinschaut, so giebt ihm dieses Gelegenheit, seine Vorstellungen noch mehr zu erhöhen, und sie bis ins Wunderbare zu treiben. Hätte Klopstok so wenig von der unermeßlichen Größe des Weltgebäudes gewußt, als Homer, und hätte er von der Gottheit so eingeschränkte Begriffe gehabt, wie der griechische Barde, so würde ein großer Theil des Wunderbaren in seinem Meßias weggeblieben seyn. Der Dichter, dessen Kenntnisse schon weiter reichen, als die allgemeinen Kenntnisse seiner Zeit, der eben dadurch Gelegenheit gehabt hat, die höhere Wollust des Geistes, die Bewundrung zu fühlen, wird dadurch angereizt, und auch in Stand gesezt, andre durch das Wunderbare zu rühren.

Wir finden deswegen das Wunderbare weit seltener in Oßians Gedichten, als in den andern uns bekannten Epopöen; denn der Barde lebte unter einem durchaus unwissenden Volke, und seine Kenntnisse erstrekten sich eben nicht merklich weiter, als die allgemeinen Kenntnisse seiner Zeit giengen. Er fand in dem, was er mehr wissen mochte, als das Volk unter dem er lebte, wenig Veranlassung, seine Vorstellungen bis ins Wunderbare zu treiben. Aber Homer scheinet ungleich mehr Kenntnisse der körperlichen und sittlichen Welt gehabt zu haben, als die, für die er seine Gesänge dichtete. Er scheinet viel fremde, in seinem Lande noch verborgene Kenntnisse gehabt zu haben. Eben deswegen fiel er darauf, sie durch eine Menge außerordentlicher Dinge, deren Erfindung ihm seine Kenntnis erleichterte, seine Zuhörer in Bewundrung zu sezen. Es erhellet hieraus, daß die blos körperliche Natur eben sowol, als die unsichtbare Geisterwelt, auf Erfindung des Wunderbaren führet. Denn jede unerwartete und sehr erhöhte Kenntnis, des Möglichen oder Würklichen aus beyden Welten, sezt uns in Bewundrung.

Das Wunderbare ist eine der vorzüglichsten ästhetischen Eigenschaften. Es hat einen großen Reiz für die Gemüther der Menschen, die es mit ungemeiner Begierde vernehmen. Kommt denn irgend ein merklicher Grad der Wahrscheinlichkeit dazu, so sind sie sehr geneigt, das Erdichtete für Wahr zu halten. Darum ist es ein sehr kräftiges Mittel sowol auf die Vorstellungskraft, als auf die Empfindung zu würken. Der Hang zum Außerordentlichen ist so stark bey dem Menschen, daß er es nicht nur mit dem größten Wolgefallen anhöret, sondern in der Trunkenheit der Bewundrung sich auch willig dahin leiten läßt, wohin man ihn führen will.

Wenn aber das Wunderbare seine Würkung thun soll, so muß es, wie wir schon angemerkt haben, glaubwürdig und auch begreiflich seyn, damit man es nicht so gleich verwerfe. Deswegen muß der Dichter dabey genaue Rüksicht auf die Kenntnisse der Personen, für die er dichtet nehmen. Kindern, und einem Volke, dessen Zustand in Absicht auf Kenntnisse mit der Kindheit übereinkommt, kann die äsopische Fabel gar wol durch das Wunderbare der vernünftig denkenden und redenden Thiere gefallen: uns sind diese Thiere nichts Wunderbares; wir wissen es, daß es der Dichter in diesem Stück nicht im Ernste meinet. So ist beym Homer manches, daß zu seiner Zeit ein ächtes Wunderbares war, für uns nichts, wenn wir uns nicht in seine Zeit versetzen. Man kann gegenwärtig das Wunderbare das aus der alten Götterlehre geschöpft wird, so wenig mehr brauchen, als das, was sich auf das System der Gnomen und Sylphen gründet. Aber es war eine Zeit, und bey vielen unwissenden Völkern ist sie noch, da wahres und ächtes Wunderbares daraus konnte genommen werden.

Hingegen würde manches Wunderbare, in dem Messias, das uns in angenehmes Erstaunen sezt, bey einem ganz unwissenden Volke seiner völligen Unbegreiflichkeit halber nicht die geringste Würkung thun. Unsre Begriffe und Kenntnisse von dem herrlichen Bau der Welt, die wir den Entdekungen der Astronomen zu danken haben, nnd die schon an sich Wunderbar sind, erleichtern das Begreifen der erstaunlichen Vorstellungen des Dichters, die bey keinem ganz unwissenden Volk Eindruk machen könnten.



Z.

Zahnschnitt.
(Baukunst.)

Sind kleine Zierrathen an dem Band, der sich in einigen Gebälken zwischen dem Fries und dem Kranz befindet. Man sehe die Abbildung davon in der ersten Figur des Artikels Kranz, wo die Zahnschnitte durch die Zahl 9 bezeichnet sind. Man macht sie insgemein so, daß die Höhe eines Zahnes seine Breite um $\frac{1}{4}$ auch wol gar um $\frac{1}{3}$ übertrift; die Zwischentiefen aber, oder der ausgeschnittene Raum zwischen zwey Zähnen, verhält sich zu der Breite des Zahnes, wie 2 zu 3.

Diese Zierrath hat freylich nicht viel auf sich; doch dienet sie die Mannigfaltigkeit und das Ansehen des Reichthums zu vermehren, und das glatte zu unterbrechen. Und da man es einmal gewohnt ist, sie an ganz zierlichen jonischen und corinthischen Säulenordnungen zu sehen, so würde man diese Gebälke ohne die Zahnschnitte zu leer finden. Ohne Zweifel hat irgend ein ehemaliger Gebrauch an dieser Stelle hervorstehender Latten, die Baumeister veranlasset, die Zahnschnitte als Zierrathen anzubringen. An den Giebelgesimsen stellen sie in der That die hervorstehenden Latten vor. Es ist aber eben deswegen dem guten Geschmak entgegen, daß man sie da senkrecht herunter stehen macht, da sie natürlicher Weise mit dem Giebelkranz selbst einen rechten Winkel machen sollten.

Zeichnende Künste.

Unter dieser allgemeinen Benennung begreift man die ganze Classe der schönen Künste, die durch Darstellung sichtbarer Formen auf die Gemüther würken, bey denen folglich die Zeichnung dieser Formen das Wesentliche der Kunst ausmacht. Diese Künste haben ihr Fundament in der ästhetischen Kraft, die in den Formen der Körper liegt, von welcher an seinem Orte gesprochen worden. (*) Ein feines und lebhaftes Gefühl für alle Arten dieser Kraft und ein scharfes Aug, das die mannigfaltigen Formen der Natur sehr bestimmt und getreu faßt, sind die wesentlichsten Talente zu diesen Künsten.

(*) S. Form.

Man hat auf so vielfältige Weise versucht die sichtbaren Formen, als Gegenstände des Geschmaks darzustellen, daß der Hauptstamm der zeichnenden Künste sich in sehr viele Zweyge verbreitet hat. Zuerst sind zwey Hauptäste zu unterscheiden. An dem einen hangen die Zweyge der zeichnenden Kunst, die die Formen körperlich bilden, und an dem andern die, welche sie nur flach aber durch die Zauberkraft der Vermischung des Lichts und Schattens so darstellen, daß das Aug die würklich körperliche Form zu sehen glaubt. Jene werden auch die bildenden Künste genennt, weil sie unförmliche körperliche Massen zu schönen Formen bilden. Doch scheinet der Sprachgebrauch die Baukunst nicht mit unter diesem allgemeinen Namen zu begreifen, ob sie gleich mit den andern dieses gemein hat, daß sie aus unförmlichen Massen schöne Formen zusammensezet.

Die bildenden Künste theilen sich wieder in viel besondere Zweyge, die man aber mehr durch die Behandlung und durch das mechanische Verfahren, als durch den Geist oder den Stoff, den sie darstellen unterscheidet. Wir haben der Hauptzweyge schon besondere Meldung gethan. (*) Man könnte noch mehr Arten derselben unterscheiden, wenn an einer subtileren Zergliederung dieser Sache was gelegen wäre. So könnte man z. B. die Bossirkunst, die Schnizkunst (*) und die Drehkunst, auch noch als besondere Zweyge der bildenden Kunst ansehen. Die leztere hat in der That bey den Griechen ihren eigenen Namen und Rang behauptet.

(*) S. Bildende Künste.

(*) L'art du ciseleur

Der andere Hauptast theilet sich wieder in verschiedene Zweyge, die Mahlerey, die mosaische Kunst, die Kupferstecher Kunst und das Formschneiden.

Die große Mannigfaltigkeit der zeichnenden Künste, giebt einen sehr überzeugenden Beweis von dem großen Wolgefallen, das der Mensch an schönen Formen findet. Es scheinet mir außer Zweifel zu seyn, daß dieses natürliche Wolgefallen an Schönheit der Form, schon in seiner ersten Nüchternheit und Einfalt diese Künste hervorgebracht hat; ob sie gleich mit der Zeit vielfältig blos zur Ueppigkeit und zur Unterstüzung einer eiteln Pracht angewendet worden. Es giebt

giebt zwischen der ersten Anwendung dieser Künste, die blos auf ein unschuldiges, weiter nichts auf sich habendes Ergözen des Auges abziehlt, und ihrem Mißbrauch, der sie blos zur Unterstüzung einer übermüthigen Pracht angewendet hat, eine Mittelstrasse, die uns die zeichnenden Künste in ihrem höchsten Werthe zeigen, da sie so wol zu allgemeiner Erhebung oder Erhöhung des Gemüthes, als zu kräftiger Lenkung desselben in besondern Fällen können angewendet werden. Davon aber haben wir an andern Orten hinlänglich gesprochen. (*) Wir berufen uns hier nur deswegen darauf, damit man sich überzeuge, daß die Aufnahm und Vollkommenheit dieser Künste, da sie das ihrige zu Vervollkommnung des menschlichen Geschlechts beyträgt, keine gleichgültige Sache sey.

(*) S. Baukunst; Bildhauerkunst, Mahlerey; Stein- und Stempelschneiderkunst.

Die strengern Sittenlehrer, die die zeichnenden Künste ihres Mißbrauchs halber völlig verwerfen, bedenken nicht, wohin ihre Grundsätze führen. Wenn man alles, was blos unsern Geschmak am Schönen nährt, unterdrüken sollte, so würde der Mensch gerade die Vorzüge verliehren, die ihn am höchsten über die Thiere empor heben. Man macht uns reizende Schilderungen von der Glükseeligkeit der noch an der ersten rohen Natur hangenden Völker, die bey gänzlichem Mangel jener Künste, die nächsten und dringendsten Bedürfnisse der Natur in sorgeloser Ruhe befriedigen. Aber man bedenkt nicht, wie nahe solche Menschen den Thieren sind, die eben so sorgefrey gerade die Bedürfnisse, die man für die wichtigsten hält, befriedigen. Die so mannigfaltigen Talente des Menschen geben einen offenbaren Beweiß, daß er zu einer Vollkommenheit bestimmt sey, von welcher der höchste Wolstand, der blos Ruh und völligen Genuß aller Nothdurft verstattet, noch unendlich entfernt ist. Aber diese Betrachtung kann hier nicht weiter ausgeführt werden.

Die allgemeine Benennung der Künste von denen hier die Red ist, zeiget an, daß die Zeichnung das Fundament derselben ist, und daß sie ihren eigentlichen Werth daher haben: deswegen haben wir diese besonders zu betrachten.

Zeichnung.
(Zeichnende Künste.)

Daß die Zeichnung bey den bildenden Künsten die Hauptsach sey, ist zu offenbar, als daß es eines Beweises bedürfe; nur in Ansehung der Mahlerey, sind deswegen Zweifel entstanden, weil es einigen geschienen hat, daß das Colorit eben so wichtig, als die Zeichnung sey. Es ist nicht selten, daß Gemählde darin die Zeichnung unter dem mittelmäßigen ist, wegen der Fürtrefflichkeit des Colorits unter die ersten Werke der zeichnenden Künste gesezt worden. Wenn man die Sache genau beurtheilen will, muß man nur bedenken, ob durch Zeichnung, oder durch Colorit das meiste ausgerichtet werde. Daß in der Form der Körper überhaupt mehr Kraft liege, als in ihrer Farb, ist wol keinem Zweifel unterworfen. Die Form hängt aber größtentheils von der Zeichnung ab. Aber in den Gemählden scheinet eben diese Kraft der Form, ihren Nachdruk vom Colorit zu bekommen. Die vollkommene Täuschung, der zufolge man im Gemählde, nicht einen blos abgebildeten, sondern würklich vorhandenen Gegenstand zu sehen glaubt, erhöhet und vollendet die Kraft der Formen. Wer wird sagen können, daß ein blos gezeichnetes Portrait bey der höchsten Vollkommenheit der Zeichnung, so viel Eindruk auf ihn mache, als wenn zu dieser Zeichnung noch die völlige Wahrheit der Farben, und die daher entspringende Haltung und das Leben noch hinzukommt? Man kann das Colorit mit der Schönheit des Ausdruks, die Zeichnung aber mit dem Sinn, oder dem nakenden Gedanken vergleichen. Der richtigste und wichtigste Gedanken, thut erst alsdenn seine volle Würkung, wenn er in einem vollkommenen Ausdruk erscheint. Es giebt Gemählde, die bey einer sehr mangelhaften Zeichnung, blos wegen der ungemeinen Wahrheit, die das Colorit ihnen giebt, nicht die Bewundrung der Kunst, (denn davon ist hier nicht die Rede) sondern den lebhaftesten Eindruk des Gegenstandes selbst bewürken. Doch davon haben wir bereits anderswo gesprochen. (*) Wir wollen hier nur so viel anmerken, daß dem Mahler Zeichnung und Colorit, eines so wichtig, wie das andere seyn müsse, und daß er bey merklichem Mangel sowol des einen, als des andern, kein vollkommener Mahler seyn könne. Wie der Redner mit den fürtreflichsten Gedanken, die er elend vorträgt, nichts ausrichtet; und wie der beredteste Mensch, durch den höchsten Glanz des Ausdruks das gedanlose der Rede nicht würde verbergen können; so verhält es sich auch mit dem Mahler, dem es an Colorit oder an Zeichnung fehlte.

(*) S. Colorit.

Zur

Zur Vollkommenheit der Zeichnung gehören Richtigkeit und Geschmak. Da die Zeichnung nichts anders ist, als eine Bezeichnung sichtbarer Gegenstände, so ist sie um so viel vollkommener, je genauer und richtiger diese Bezeichnung geschieht. Die höchste Richtigkeit bestünde darin, daß schlechterdings jede zur Form des Gegenstandes gehörige Kleinigkeit, gerade so, wie sie ins Auge fällt, gezeichnet würde. Diese vollkommene Richtigkeit hängt theils vom scharfen und richtigen Sehen, theils von der Fertigkeit der Hand ab. Von jenem haben wir besonders gesprochen. (*) Wir wollen hier nur noch anführen, daß selbst zum richtigen Sehen schon einige Kenntnis der Optik und Perspektiv erfodert werde. Man glaubt insgemein, daß das Sehen blos von der Schärfe des Auges herkomme, folglich ein angebohrnes Talent sey. Aber Philosophen, die die Sache näher untersucht haben, versichern uns, daß man erst nach langer Uebung so weit kommt, als nöthig ist, um sich der wahren Gestalt und Entfernung der Dinge mit einiger Klarheit bewußt zu seyn, oder genau zu wissen, was man sieht. Das Gesicht ist mancherley und wunderbaren Täuschungen unterworfen, die zwar durch Uebung allmählig berichtiget, aber nur durch Theorie völlig unschädlich werden. Wir wollen nur eines einzigen besondern Falles erwähnen. Wenn wir einen Menschen mit ausgestrekten Armen von der Seite, aber in der Nähe sehen, so daß eine Hand merklich entfernter vom Aug ist, als die andere, so müssen sie nothwendig in sehr ungleicher Größe ins Aug fallen. Aber weil wir einmal wissen, daß natürlicher weis eine Hand so groß ist, wie die andere, so finden wir sie auch ungeachtet ihrer verschiedenen Entfernung gleich groß. Der Mahler, der über perspektivische Verjüngungen nie gedacht hat, würde gewiß auf seiner Leinwand der einen eben die Größe geben, wie der andern, und dadurch seine Zeichnung für geübte und unterrichtete Augen, unrichtig machen. Und so verhält es sich in mehr Dingen, in Ansehung des richtigen Sehens. Verschiedene Kleinigkeiten entgehen der Aufmerksamkeit des Sehenden ganz, wenn ihn nicht gewisse andere Kenntnisse darauf führen. Sehr geringe und zarte Erhöhungen und Vertiefungen im Umriß des Näkenden, wird der, der eine gute Kenntnis der Anatomie hat und weiß, daß irgend ein Knochen, oder ein Muskel hier oder da eine kleine Erhöhung verursachet, auch besonders bemerken; da sie einem andern entgehen werden.

(*) S. Augenmaaß.

Hieraus wird man begreiffen, daß auch das beste Aug zum richtigen Sehen nicht hinlänglich ist, sondern daß viel Uebung, eine lange Bekanntschaft mit den Gegenständen, und Kenntnis der Perspektiv und Anatomie, dazu nothwendig sind.

Die Fertigkeit der Hand scheinet blos eine Sache der langen Uebung zu seyn. Es ist erstaunlich zu sehen, zu was für Fertigkeiten die Gliedmaaßen, besonders Arm und Hand, durch anhaltendes Ueben gelangen können. Diesen Theil der Kunst kann jeder lernen, dessen Fleiß anhaltend und hartnäkig genug ist.

Und hieraus kann ein angehender Zeichner sehen, was er zu thun hat, um zur Richtigkeit der Zeichnung zu gelangen. Sie ist das Fundament der Kunst; weil ohne sie der Geschmak, und das höchste Gefühl des Schönen, nicht vermögend sind, bey der Ausübung ihren Zwek zu erreichen. Darum dringet Mengs darauf, daß Anfänger mit Hintansezung alles übrigen, sich der Richtigkeit befleißen. Seine Lehre verdienet hier angeführt zu werden. „Ich ermahne, sagt dieser große Künstler, die Anfänger der Mahlerey, daß sie sich nicht zu viel auf solche Subtilitäten, wie hierin geschrieben, (nämlich über Geschmak und Schönheit) verlegen; denn im Anfange taugen solche nicht. Die erste Bemühung eines Anfängers soll seyn, das Auge zur Richtigkeit zu gewöhnen, so daß er dadurch fähig werde, alles nachmachen zu können. Zugleich soll er sich der Handübung befleißigen, damit die Hand gehorsam sey, zu thun, was er will, und nach diesem erst die Regeln und das Wissen der Kunst erlernen.“ (*)

Aber durch bloße Richtigkeit der Zeichnung kann der Künstler nicht groß werden. Die Vollkommenheit der Kunst besteht nicht darin, daß man jeden Gegenstand in der höchsten Richtigkeit zeichne, sondern darin, daß man den nach dem besondern Zwek wol gewählten Gegenstand so zeichne, daß er in seiner Art die höchste Würkung thue. Er muß also leicht, mit Geist, und nachdrüklich gezeichnet seyn, damit er das Aug zur näheren Betrachtung reize. Winkelmann, dem auch Lessing beystimmt, sagt, der erste Grundsaz der zeichnenden Künste sey, alles wiedrige zu meiden, und überall Schönheit zu suchen. Dieser Grundsaz aber ist meines

(*) In der Vorrede zu den Gedanken über die Schönheit u. über den Geschmak in der Mahlerey. S. XIV und XV.

meines Erachtens den zeichnenden Künsten nicht eigen, und muß von dem Zeichner nicht weiter ausgedähnt werden, als von jedem andern Künstler. Der Dichter muß alles schön, wolklingend und nachdrüklich, oder auf sonst eine Art mit ästhetischer Kraft vortragen; der Tonsezer muß immer Harmonie und Rhythmus beobachten, und der Mahler, auch da, wo weder Farbe noch Ton die angenehmsten sind, ihnen Harmonie geben. Wollte man jenen Grundsaz so verstehen, daß im Zeichnen alles Unangenehme der Formen zu vermeiden sey, so würd er zu weit führen. Raphael, der größte Zeichner unter den Neuern, hat gar ofte wiedrige Formen, weil sie zu seinem Inhalt nöthig waren. Aber auch solche Gegenstände müssen in ihrer Art nach guten Verhältnissen, mit fließenden leichten Umrissen, mit Geist und Leben, gezeichnet seyn. Wie in Gemählden die Zeichnung die Hauptsach ist, so ist in der Zeichnung der Geist und das Leben das vornehmste. Richtigkeit befriediget; Anmuthigkeit und Schönheit gefallen; aber das Leben, der mit den wenigsten wesentlichen Strichen fühlbare Charakter jedes Gegenstandes, rührt auf das Lebhafteste.

Ueber diesen höchst wichtigen Punkt der Zeichnung giebt Mengs in dem angeführten Werke den richtigsten und bestimmtesten Unterricht. Jeder Zeichner sollte dieses fürtreflichen Mannes Anmerkungen hierüber, als die ächten Glaubensartikel seiner Kunst täglich vor Augen haben. Da wir zu dem, was er über den Geschmak und die Schönheit der Zeichnung sagt, nichts hinzuzusezen finden, so begnügen wir uns den Künstler blos dahin zu verweisen.

Zeichnung; Handzeichnung.
(Zeichnende Künste.)

Ist ein mehr oder weniger ausgeführter Entwurf eines Werks der zeichnenden Künste, auf Papier mit der Feder, oder einem andern Stift gezeichnet, auch bisweilen mit Licht und Schatten etwas mehr ausgeführt. Dergleichen Zeichnungen werden von den Künstlern gemacht, entweder blos um sich zu üben, oder um Gedanken und Erfindungen, die sie haben, zum künftigen Gebrauch zu entwerfen.

Sie sind in Ansehung der Ausarbeitung von verschiedener Art. Einige enthalten blos den allgemeinen Entwurff einer Erfindung, mit großer Flüchtigkeit gemacht, und dadurch der Künstler sich entweder der Zeichnung seiner Formen, oder der Zusammensezung und Anordnung seines Werks, die er in einem glüklichen Augenblik erfunden, versichern will. In andern ist die Zeichnung schon mehr ausgeführt, auch wol bereits Licht und Schatten, oder wol gar die Hauptfarben, angezeiget.

Die Handzeichnungen großer Meister, werden von Kennern und Künstlern sehr hochgeschäzt, und nicht selten zum Studium der Kunst, den nach diesen Zeichnungen vollendeten Werken selbst vorgezogen. Denn da sie insgemein in dem vollem Feuer der Begeisterung verfertiget werden, dem wahren Zeitpunkt, da der Künstler mit der größten Lebhaftigkeit fühlt, und am glüklichsten arbeitet; so ist auch das größte Feuer und Leben darin.

Zeiten; Taktzeiten.
(Musik.)

Sind die Theile, in welche der Takt eines Tonstüks eingetheilt wird. In den einfachen Taktarten, als $\frac{2}{2}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$, und $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, zählt man zwey, vier, oder drey Hauptzeiten, oder Taktschläge; in zusammengesezten Taktarten aber muß man außer diesen Hauptschlägen, oder Hauptzeiten, noch die kleinern Zeiten unterscheiden, deren drey oder vier eine Hauptzeit ausmachen. So sind im Sechsviertel- und Sechsachteltakt zwey Hauptzeiten zu unterscheiden, deren jede wieder in drey kleinere Zeiten abgetheilt wird; im $\frac{12}{4}$ Takte sind vier Hauptzeiten, deren jede wieder in drey kleinere getheilt wird. Im $\frac{9}{4}$ und $\frac{9}{8}$ Takt sind drey Hauptzeiten, deren jede drey kleinere begreift.

Die Hauptzeiten sind die, auf deren jede eine besondere Harmonie angeschlagen werden muß, die entweder eben die seyn kann, die schon in der vorhergehenden Zeit gehört worden ist, oder eine neue. Wo durchgehende Töne vorkommen, entstehen noch kleinere Takttheile, die aber nicht mehr für Zeiten gerechnet werden.

Diese Zeiten sind, wie die Sylben der Wörter lang oder kurz; das ist, einige werden durch den Nachdruk des Vortrages schweer, andre durch leichten Vortrag leicht. Man nennt die schweeren Zeiten auch gute, die leichten, schlechte Zeiten. Von der genauen Beobachtung des schweeren und leichten der verschiedenen Taktzeiten hängt der Charakter und Geist der Melodie hauptsächlich ab, wie anderswo ausführlicher gezeiget worden. (*) Nichts ist deswegen so wol beym Saz, als beym Vortrag wichtiger

(*) S. Takt.

tiger, als daß die Einrichtung oder Beobachtung der verschiedenen Zeitsystemen auf das genaueste überlegt und abgepaßt werde. Wie das schweere und leichte der Zeiten im ersten Takt ist, so muß es durchaus in allen folgenden seyn. Es ist aber eine allgemeine Regel, daß in allen Taktarten, die erste Zeit schweer sey. In den geraden Taktarten wechselt das leichte und schweere meistentheils so ab, daß die erste, dritte, fünfte, und überhaupt die Zeiten, die auf ungerade Zahlen fallen, schweerer sind, als die zweyte, vierte, sechste und alle auf gerade Zahlen fallende Zeiten. Im ungeraden Takt aber hat dieses beständige Umwechseln des schweeren und leichten nicht statt; sondern da ist insgemein die erste Zeit lang, die beyden andern aber sind kurz. Doch können die kurzen Zeiten durch Anbringung sowol wesentlicher als zufälliger Dissonanzen lang gemacht werden. Aber da diese mit mancherley Schwierigkeiten verbundene Materie im Artikel Takt ausführlich behandelt worden, so können wir uns hier darauf berufen.

Die genaue Unterscheidung der guten und schlechten Zeiten, ist nicht blos des Vortrags halber, sondern wegen der schiklichen Anbringung der dissonirenden Töne, nothwendig. Wo zufällige Dissonanzen, oder Vorhalte vorkommen, müssen sie mit ihrer Auflösung allemal zwey Hauptzeiten einnehmen, eine gute für die Dissonanz und eine schlechte für die Auflösung: die blos durchgehenden Noten hingegen nehmen in allen Fällen nur eine halbe Zeit ein. Was hierüber noch zu merken ist, hat Murschhauser am deutlichsten und vollständigsten angezeiget. (*)

(*) S. dessen hohe Schule der musicalischen Composition S. 35. 85. und 96.

Zierlich; Zierlichkeit.

(Schöne Künste.)

Wir nehmen diese Wörter in dem Sinne, den die Wörter Elegans, und Elegantia in der lateinischen Sprache haben. Zierlich bedeutet hier nicht das, was sich durch Zierrathen auszeichnet, sondern was durch eine gute, geschmakvolle Wahl des Einzelen, das zu der Sache gehört, sich in einer schönen und angenehmeren Gestalt zeiget. Zierlich ist die Rede, darin die einzeln Wörter, oder Redensarten wolgewählt sind, um das, was sie ausdrüken sollen, nicht nur in völliger Richtigkeit, sondern auch mit Annehmkeit und Geschmak auszudrüken; darin ferner auch auf den Wolklang, und überhaupt auf alles, was, ohne Veränderung des Sinnes, den Ausdruk angenehmer machen kann, gesehen worden. Zierlich ist das Gebäude, darin mit Vermeidung alles überflüßigen, oder blos zur Pracht dienenden, alles nach den besten Verhältnissen gemacht, dazu die angenehmesten Formen gewählt sind, und jede Kleinigkeit mit gehörigem Fleis, ausgearbeitet wird, so daß der feinste Geschmak nirgend Mangel noch Anstoß dabey empfindet.

Ueberhaupt besteht die Zierlichkeit in Schönheit, die nicht durch Einmischung besonderer schöner Theile, sondern durch die beste Wahl des Nothwendigen hervorgebracht wird. Auch die nakende Schönheit, ohne Verzierung, ist zierlich, wenn jeder und auch der kleineste der nothwendigen Theile, mit Geschmak gewählt ist. Die Zierlichkeit wird gegen Reichthum und Pracht in Gegensaz gestellt, (*) und dadurch wird zu verstehen gegeben, daß sie nicht in Anhäufung des Schönen, sondern in der Schönheit des Nothwendigen zu suchen sey.

(*) So sagt z. B. Corn. Nepos vom Atticus: Elegans, non magnificus.

Ein Gegenstand der durch vorzügliche, ihm wesentliche Kraft stark rühret, bedärf der Zierlichkeit nicht; wenn er nur Richtigkeit hat, und alles Anstößige darin vermieden ist. Ein Gebäude, das durch Größe mit Einfalt verbunden, das Aug in Erstaunen sezen soll, därf nicht zierlich seyn. Ein Gedanken, der sich durch große Wahrheit auszeichnet, oder der groß, erhaben, oder höchst pathetisch ist, braucht nicht zierlich ausgedrükt zu seyn; man würde das Angenehme der Zierlichkeit bey der stärkeren Empfindung, die seine vorzügliche wesentliche Kraft erwekt, nicht bemerken.

Zierlichkeit ist also hauptsächlich da nöthig, wo größere wesentliche Kraft fehlet. Für den blos unterhaltenden Stoff, ist sie am nothwendigsten; weil sie ihm die wahre Annehmlichkeit giebt. Schon durch sie allein, wird ein Werk, das sonst keine ästhetische Kraft hätte, zum Werke des Geschmaks. Stark, nachdrüklich, rührend und pathetisch, kann man ohne Kunst sprechen; aber Zierlichkeit wird schweerlich ohne Kunst und Uebung, wenigstens nie, ohne feinen Geschmak erreicht werden. Daher ist die Zierlichkeit vorzüglich die Eigenschaft der Werke des Geschmaks, die sich nicht schon durch irgend eine höhere Kraft auszeichnen.

Zierrathen.

(Schöne Künste.)

Sind kleinere, mit dem Wesentlichen eines Gegenstandes verbundene Theile, die blos zu Vermehrung des

des Reichthums, und der äußerlichen Schönheit dienen. Ein Werk, dem es an Zierrathen fehlet, ist deswegen nicht unvollkommen, nicht fehlerhaft, aber es kann zu nakend seyn. Also sind sie einigermaaßen Anhängsel, die man wegnehmen könnte, ohne das Werk fehlerhaft zu machen. Aber sie sind desto schäzbarer, je genauer sie mit dem Wesentlichen verbunden sind, und das Ansehen wesentlicher Theile haben. In den redenden Künsten sind Figuren und Tropen, die nicht zum bestimmteren, oder kräftigern Ausdruk, sondern blos zur Vermehrung der Annehmlichkeit dienen; und in gleicher Absicht eingeschaltete Gedanken, und Episoden, Zierrathen. In der Mahlerey, das, was man insgemein Nebensachen nennt; in der Musik die Manieren, in der Baukunst alles Schnizwerk, und alles, was den wesentlichen Theilen zu Vermehrung der Pracht, oder des Reichthums beygefügt ist.

Durch Anbringung der Zierrathen wird ein Werk verziehret, und reich, oder prächtig, aber nicht eigentlich zierlich. Da wir über die Verziehrungen bereits in einem besondern Artikel gesprochen haben, so begnügen wir uns hier den Begriff der Zierrathen bestimmt zu haben.

Zurükweichen.

(Mahlerey.)

Es geschieht ofte, daß in einem Gemählde die entfernten Gegenstände sich nicht hinlänglich entfernen, oder nicht genug zurükweichen, ob gleich der Mahler in Zeichnung und Farben der entfernten Gegenstände alles gethan zu haben glaubet, was die Regeln hierüber fodern. (*) Der Fehler liegt insgemein in den Farben und in Licht und Schatten der nächsten Gegenstände, oder des Vorgrundes, und dessen, was darauf steht. In diesem Falle muß das Zurükweichen der entfernten Gegenstände durch nähere Bearbeitung der vorliegenden erhalten werden. Denn, wenn man machen kann, daß das vodere dem Auge näher zu kommen scheinet, so wird auch das hintere blos dadurch zurükweichen. Dieses Hervortreten, oder Herannäheren der vodersten Gegenstände, wodurch das Zurükweichen der hinteren erhalten wird, muß durch dreyerley Mittel bewürkt werden, durch ausführlichere Zeichnung, durch bestimtere Farben und durch stärkeres Licht und Schatten. Dann je näher uns ein Gegenstand ist, je genauer unterscheiden wir jede Kleinigkeit in seiner Zeichnung, je lebhafter und bestimmter unterscheiden wir die Farbe jeder Stelle und jeden Wiederschein und eben so viel heller scheint jedes Licht und dunkeler jeder Schatten.

(*) S. Haltung.

Diese drey Mittel muß der Mahler versuchen, um das Zurükweichen der entfernten Gegenstände zu erhalten. Findet er aber, daß die genaueste Befolgung der Regeln in Absicht auf diese Punkte die gesuchte Würkung noch nicht hervorbringen; so kann er daraus abnehmen, daß der Fehler in den eigenthümlichen Farben der nähern Gegenstände liege. Es giebt Farben, die ohne Rüksicht auf ihre Stärke und Schwäche, von andern daneben liegenden, weit mehr abstechen, als andere. Da-Vinci hat sehr richtig angemerkt, daß zwey hintereinander liegende Gegenstände, deren eigenthümliche Farben von einerley Art sind, sich weit weniger von einander entfernen, als wenn ihre Farben verschiedenem Ton haben. So ist es z. B weit schweerer, wo grün gegen grün steht, das Zurükweichen zu erhalten, als wo die Farben verschiedener Art sind, wie wenn roth gegen gelb gesezt wird.

Darum muß der Mahler sich befleißigen, die Würkung der Farben besonders in Absicht auf das zurükweichen, genau zu beobachten. Alles andre, was zur Haltung gehört, kann durch Theorie gelernt werden; aber dieser Punkt hängt allein von der Erfahrung ab. Man kann dem Künstler hierüber nichts nüzlicheres sagen, als daß man ihm ein fleißiges und überlegtes Lesen der fürtreflichen Beobachtungen empfiehlt, die da Vinci nach sich gelassen hat. Dadurch wird er nicht nur überhaupt von dem Nuzen, den dergleichen Beobachtungen haben, überzeugt werden, sondern zugleich lernen, sein Aug unaufhörlich darin zu üben, daß ihm von allem, was die Erfahrung in Beobachtung der Natur an die Hand geben kann, nichts entgehe.

Zweystimmig.

(Musik.)

Sind die Tonstüke von zwey Stimmen. Sie sind von zweyerley Art. Die vornehmsten und schweersten sind die von zwey concertirenden Stimmen, und werden Duette genennt. Von diesen haben wir in einem besondern Artikel gesprochen. Wir merken hier nur noch an, daß über die Lehre vom Saz des

für zwey Instrumente gemachten Duets der Vorbericht zu Quanzens Flötenduetten nachzusehen ist.

Eine andre und leichtere Art des zweystimmigen Sazes kommt in den Stüken vor, da eine einzige Melodie für die Flöte, Hoboe, oder ein anderes Instrument, von einem Clavicembel oder Flügel begleitet wird. Bey diesen hat der Saz weniger Schwierigkeit; weil allenfalls das Leere der Hauptstimme durch die vielstimmige Begleitung bedekt wird. Aber bey dergleichen Stüken wird ofte der Fehler begangen, daß sie von einer Viola, oder gar von einem Violon begleitet werden. Dadurch geschehen Versezungen in den Contrapunkt der Octave, wozu doch der Tonsezer das Stük nicht eingerichtet hat.

Einzele Stellen des zweystimmigen Sazes kommen bisweilen auch in Concerten vor, wo die Hauptstimme durch einige Takte nur von einer Violin begleitet wird. Dergleichen Stellen müssen nothwendig nach den Regeln der Duette, oder Bicinien gesezt werden.

Es ist sehr übel gethan, wenn man Anfänger zuerst im zweystimmigen Saz übet. Dieser kann nicht richtig gelernt werden, bis man die ganze vierstimmige Harmonie gründlich versteht und einen vierstimmigen Generalbaß rein zu sezen weiß.

Zwischenzeit.

(Dramatische Dichtkunst.)

Die Zeit, die im Drama zwischen zwey Aufzügen verstreicht, und währendes welcher der Zuschauer nichts von der Handlung sieht. Es würde für einen großen Fehler gehalten werden, wenn zwischen zwey Auftritten eine Lüke, oder Zwischenzeit bliebe. (*) Darum ist es eine durchgehens angenommene Regel, daß während einem Aufzug, die Schaubühne nie soll leer gelassen werden. Hingegen bleibet sie zwischen zwey Aufzügen allemal eine Zeitlang leer.

(*) S. Lüke.

In den griechischen Schauspiehlen geschah dieses nicht. Die Zwischenzeit, in der die Handlung würklich still stund, war von dem Chor ausgefüllt, und dieser unterhielte den Zuschauer mit Gegenständen, die zur Handlung gehörten. Beym neuen Aufzug wurde die Handlung gerade da fortgesezt, wo sie am Ende des vorhergehenden geblieben war, und der Zuschauer durfte sich den Zwang nicht anthun, sich einzubilden, daß zwischen dem Schluß des vorhergehenden, und dem Anfang des neuen Aufzuges, eine beträchtlichere Zeit verflossen sey, als würklich geschieht. Vielweniger wurde diese Zwischenzeit von dem Dichter zu einem Theil der Handlung hinter dem Vorhang angewendet.

Die beträchtlichen Zwischenzeiten, die sich die neuern Dichter nicht selten erlauben, geben ihnen zwar die Bequämlichkeit manches hinter dem Vorhang geschehen zu lassen, wodurch die Vorstellung selbst sehr abgekürzt wird. Aber selten geschieht es mit Vortheil für das Ganze. Währender Zwischenzeit beschäftiget sich der Zuschauer meistentheils mit ganz fremden, das Schauspiehl gar nicht angehenden Gegenständen, und dieses kann nicht wol ohne Schaden der Würkung geschehen. Geschieht inzwischen etwas wichtiges in der Handlung selbst, so hört man beym Anfang des neuen Aufzuges die Sach erzählen, die man lieber gesehen hätte, oder man muß gar erst aus dem, was izt geschieht, errathen, was in der Zwischenzeit vorgefallen ist.

Es scheinet demnach, daß auch in diesem Stük die Einrichtung des griechischen Schauspiehls der unsrigen vorzuziehen sey. Die Schaubühne wurd nicht nur nie leer, sondern man sah auch zwischen zwey Handlungen, wenigstens im Trauerspiehl, nichts fremdes, und so wurd der Zuschauer in einer ununterbrochenen Aufmerksamkeit auf die Handlung unterhalten.

Die ungeschikteste Anwendung der Zwischenzeit aber geschah ehedem durch die Zwischenspiehle, oder Intermezzi, die eine besondere, die Haupthandlung gar nicht angehende, meistens poßirliche Handlung vorstellten. Aber nicht viel besser sind in unsern Operen die Ballette zwischen den Aufzügen.



Gedrukt in Berlin mit Winterschen Schriften.



Verzeichnis

einiger fremder Kunstwörter, über die in diesem Werk unter andern Namen eigene Artikel vorkommen.

Localfarben	S. Eigenthümliche Farben.
Medaille	— Schaumünz.
Medailleur	— Stempelschneider.
Modillon	— Sparrenkopf.
Modus	— Tonart.
Monument	— Denkmal.
Nische	— Bilderblinde.
Parquetterie	— Tafelwerk.
Pas	— Schritt.
Paßionen	— Leidenschaften.
Platfond	— Dekengemähld.
Poesie	— Dichtkunst.
Poet	— Dichter.
Poetik	— Dichtkunst.
Point d'Orgue	— Orgelpunkt.
Proportion	— Verhältnis.
Recapitulation	— Wiederholung (Sumarische.)
Reflex	S. Wiederschein.
Resolution	— Auflösung. (Musik.)
Rhetorik	— Redekunst.
Roulade	— Läuffe.
Sentenz	— Denkspruch.
Simplicität	— Einfalt.
Situation	— Lage der Sachen.
Stil	— Schreibart.
Stok, Stokwerk	— Geschoß.
Theater	— Schaubühne.
Triglyphen	— Dreyschliz.
Transitus	— Durchgang.
Transposition	— Versezung.
Unisonus	— Einklang.
Variationen	— Veränderungen.
Volute	— Schneken.



